

”SIELU SYDÄMEN SYLISSÄ”

Bulgarialainen laulu transnationaalisenä ilmiönä

Emmi Kujanpää  
Pro gradu -tutkielma  
Helsingin yliopisto  
Humanistinen tiedekunta  
Filosofian, historian, kulttuurin  
ja taiteiden tutkimuksen laitos  
Musiikkitiede  
joulukuu 2016



Tiedekunta/Osasto – Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Laitos – Institution – Department Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos	
Tekijä – Författare – Author Emmi Kujanpää			
Työn nimi – Arbetets titel – Title "Sielu sydämen sylissä". Bulgarialainen laulu transnationaalisenä ilmiönä.			
Oppiaine – Läroämne – Subject Musiikkitiede			
Työn laji – Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika – Datum – Month and year joulukuu 2016	Sivumäärä– Sidoantal – Number of pages 81+14	
Tiivistelmä – Referat – Abstract <p>Bulgariaista kansan- ja kuorolaulua voidaan pitää transnationaalisenä eli ylijaraisena ilmiönä. Transnationaalisuus tarkoittaa valtioiden ja arvomaailmojen rajat ylittäviä prosesseja, joihin liittyy ihmisten, kulttuurin, politiikan ja sosiaalisten ilmiöiden liikkuvuus (Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Bulgarialainen laulu on vahvasti sekä paikallista että valtioiden rajat ylittävää laulukulttuuria. Bulgariaista laulua, ja erityisesti kuorolaulua, harrastetaan tai esitetään ammattimaisesti tällä hetkellä muun muassa Yhdysvalloissa ja eri Euroopan maissa. Mirjana Laušević on tutkinut balkanilaista musiikkia ja tanssia transnationaalisenä ilmiönä Yhdysvalloissa. Transnationaalisuuden rinnalla bulgarialainen kansanlaulukulttuuri on Bulgarian sisällä elävää, pääasiassa naisten esittämää lauluperinnettä, joka koostuu useasta historiallisesta tyylikerrostumasta.</p> <p>Pro gradu -tutkielmassa käsitellään bulgariaista laulua transnationaalisenä ilmiönä Suomessa. Tutkielmaa varten on haastateltu viittä Suomessa asuvaa bulgarialaisen laulun harrastajaa, jotka on valittu mukaan pitkäaikaisen harrastajuuden perusteella. Yksi haastateltavista on Suomessa asuva bulgarialainen, neljä muuta ovat suomalaisia. Haastattelut on toteutettu puolistrukturoituina teemahaastatteluina. Haastattelut ovat käsitelleet transnationaalisuutta sekä transnationaalisen oppimisen tapoja. Lisäksi on kysytty naisten laulukulttuurista ja äänenkäyttötapaan liittyvistä kehollisuuden kokemuksista.</p> <p>Tutkimushaastatteluiden ohella mukana on autoetnografinen näkökulma, joka pohjautuu Carolyn Ellisin (2004), Barbara Tedlockin (2016) ja Tami Spryn (2016) käsityksiin autoetnografiasta. Olen pyrkinyt autoetnografisella tutkimusmenetelmällä syventämään taustateorian, lähdemateriaalin ja haastatteluiden antamaa tietoa ja nivonut mukaan henkilökohtaisia bulgarialaisen laulun esitys- ja opetuskokemuksia vuoropuhelussa haastatteluanalyysin kanssa.</p> <p>Tutkimushaastatteluista nousee esille, että bulgarialaisen kansanlaulun transnationaalisuus on Suomessa monikerroksellista, ja että ylijaraisista vuorovaikutusta tapahtuu sekä paikallisella että Suomen valtion rajat ylittävällä tasolla. Suomalainen ja bulgarialainen perinne muodostavat keskenään erilaisia taidehybridejä, ja perinteiden yhdistäminen on uutta luovaa. Suomalaishaastateltavat eivät näe bulgarialaisen laulun ja esittämisessä perinnettä säilyttävää merkitystä Lauševićin (2007) haastatteleminen yhdysvaltalaisharrastajien tavoin.</p> <p>Nationalismin nousu ja bulgarialaisen kansanmusiikin historian kytkeytyminen kansallismielisyyteen näkyvät haastateltujen vastauksissa vastakkaisina kokemuksina. Suurin osa haastatteluista ei ole saanut negatiivisia palautetta itselle vieraan perinteen esittämisestä, mutta ei-bulgarialaisen oikeutta esittää bulgariaista perinnettä on myös kyseenalaistettu. Tutkielman haastateltavat eivät ilmaise yhteyttä bulgarialaisen laulun ja feminismiin välillä. Tulos poikkeaa Lauševićin (emt.) tutkimuksesta, jonka mukaan bulgarialainen laulu ja feminismi ovat linkittyneet toisiinsa Yhdysvalloissa.</p> <p>Bulgarialainen äänenkäyttötapa koetaan voimia ja rohkeutta antavana, ja voimakasääninen laulutyylillä mahdollisuuksia vahvojen tunteiden, kuten tuskan ja kivun ilmaisemiseen. Bulgarialaiseen lauluun yhdistetään erilaisia kehollisia metaforia – laulutyylillä koetaan sydäntä ja sielua lähellä olevaksi. Laulutapaan liittyvät kehollisuuden kokemukset nousevat tutkimusaineistosta esiin erityisellä tavalla muihin teemoihin nähden. Tämä saattaa osittain johtua tutkijan positiostani – olen toiminut osalle haastatteluista laulunopettajana – mutta tutkimus herättää jatkokysymyksiä erityisesti bulgarialaisen laulun suhteesta kehollisuuteen ja tunneilmaisuuksiin.</p>			
Avainsanat – Nyckelord – Keywords bulgarialainen laulu, transnationaalisuus, kansanmusiikki, haastattelututkimus, autoetnografia			
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited Helsingin yliopiston pääkirjasto			
Muuta tietoa – Övriga uppgifter – Additional information			

# SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TRANSNATIONAALISUUDESTA JA TUTKIMUKSEN METODOLOGIASTA	3
2.1 Transnationaalisuus	3
2.2 Transnationaalinen oppiminen	12
2.3 Tutkimushaastattelut	16
2.4 Autoetnografia	19
3. BULGARIALAISEN KANSANLAULUN TYYLIKERROSTUMAT	23
3.1 Bulgarialaisen kansanlaulun tutkimus	24
3.2 Kylätyyli ja bulgarialaisen kansanlaulun perinnealueet	27
3.3 Paikallinen ja transnationaalinen kuorolaulu	34
3.4 Häättyyli	40
4. TUTKIMUSHAASTATTELUT	44
4.1 Transnationaalisuus tutkimushaastatteluissa	45
4.1.1 Transnationaalisia verkostoja	50
4.1.2 Transnationaalisuus ja paikallisuus	53
4.1.3 Transnationaalisuus ja nationalismi	59
4.2 ”Sielu sydämen sylissä” – transnationaalinen oppiminen	63
5. JOHTOPÄÄTÖKSET	71
 Lähteet	 74
Liitteet	82
Liite 1 Tutkimushaastattelukysymykset	
Liite 2 Kuvakaappaus YouTube-keskustelusta	
Liite 3 Nuotti ’Säbrali sa se säbrali’ -kansanlaulun kuorosovituksesta	
Liite 4 ’Säbrali sa se säbrali’ -kansanlaulun eri tyyliversioiden sanat	
Liite 5 Kuvakaappaus YouTube-keskustelusta	
Liite 6 Kuvakaappaus Facebook-keskustelusta	

# 1. JOHDANTO

Tutkielmani käsittelee bulgariaalaista kansanlaulua paikallisena ja transnationaalisisena eli yllirajaisena ilmiönä Suomessa. Aihetta ei ole tutkittu Suomessa aiemmin. Tutkielma kuuluu kulttuurisen musiikin tutkimuksen piiriin. Käytän taustateorianä transnationaalisuuden eli yllirajaisuuden<sup>1</sup> käsitettä, jota on sovellettu erityisesti yhteiskuntatieteellisissä tutkimuksissa (Vertovec 2009). Viime vuosina transnationaalisuuden näkökulma on lisääntynyt myös kulttuurin ja taiteen tutkimuksen parissa.

Bulgariäläinen laulu on vahvasti sekä paikallista että valtioiden rajat ylittävää laulukulttuuria. Bulgariäläistä laulua, ja erityisesti kuorolaulua, harrastetaan tai esitetään ammattimaisesti tällä hetkellä muun muassa Yhdysvalloissa ja eri Euroopan maissa. Balkanin alueen valtioiden – Bulgarian, Romanian, Turkin, Kreikan, Albanian ja entisten Jugoslavian maiden – perinnemusiikin ja -tanssin ympärille on kehittynyt laaja ja elinvoimainen, Balkanin valtioiden ulkopuolella tapahtuva harrastajien ja taiteen ammattilaisten kulttuuri, joka koostuu erilaista kuoroista, tanssiryhmistä, konserteista, työpajoista, festivaaleista ja verkkoyhteisöistä. Transnationaalisuudesta huolimatta bulgariäläinen kansanlaulukulttuuri on samanaikaisesti Bulgarian sisällä elävää, pääasiassa naisten esittämää lauluperinnettä, joka koostuu useasta historiallisesta tyylikerrostumasta.

Olen käyttänyt tutkimuksen metodologisina lähtökohtina tutkimushaastatteluja ja autoetnografiaa. Haastattelin tutkielmaan viittä Suomessa asuvaa bulgariäläisen laulun harrastajaa, jotka valikoituivat mukaan pitkäkestoisen harrastajuuden perusteella. Toteutin tutkimushaastattelut Ruusuvuori & Tiittalan (2005) toimittaman *Haastattelu: tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus* -artikkelikokoelman pohjalta. Yksi haastatelluista on bulgariäläinen, muut haastatellut ovat suomalaisia. Tutkimuksen pääpaino on bulgariäläisessä laulussa, mutta osa haastatelluista on harrastanut yleisemmin Balkanin alueen kansanmusiikkia ja tansseja. Olen pyrkinyt haastatteluissa kartoittamaan

---

<sup>1</sup> Käytän jatkossa transnationaalisuus ja yllirajaisuus -käsitteitä toistensa synonyymeinä.

transnationaalisuuden ilmenemismuotoja, haastateltujen suhdetta paikallisuuteen sekä transnationaalisen oppimisen eri tasoja. Haastatteluprosessien myötä erityisesti kehollisuuteen liittyvät oppimiskokemukset nousivat esille ennakko-oletustani enemmän.

Tutkimuksen autoetnografinen näkökulma pohjautuu Carolyn Ellisin (2004), Barbara Tedlockin (2016) ja Tami Spryn (2016) käsityksiin autoetnografiasta. Autoetnografia sitoo henkilökohtaiset kokemukset osaksi tutkimusaineistoa olematta itsetutkistelua tai identiteetin etsintää (Spry 2016, Spry 2006 ja 2011 mukaan). Olen opiskellut bulgariaalaista laulua Bulgariassa vuosina 2007 ja 2009 ja vuodesta 2010 lähtien olen sekä työskennellyt bulgariaalaisten ammattimuusikoiden kanssa että opettanut bulgariaalaista laulua suomalaisille kansanlaulun harrastajille ja ammattiopiskelijoille. Pyrin tutkielmassa Spryn (2016) ajatuksia mukaillen tasa-arvoiseen dialogiin taustateorian, tutkimushaastattelumateriaalin ja omakohtaisen kokemuksen välillä.

Bulgariaalaista kansanmusiikkia on tutkittu runsaasti Bulgariassa ja Bulgarian ulkopuolella, erityisesti Yhdysvalloissa. Bulgarialainen kansanmusiikintutkija Lozanka Pejtsheva on tutkinut bulgarialaisen kansanmusiikin nykyilmiötä. Nikolai Kaufman ja Elena Stoin ovat puolestaan julkaisseet 1900-luvun laajimmat tutkimukset bulgarialaisen kansanmusiikin tyyleistä ja perinnealueista. Yhdysvaltalainen Donna A. Buchanan on tutkinut erityisesti bulgarialaisen kansanmusiikin ja politiikan välisiä suhteita, ja Timothy Rice on julkaissut laajoja kenttäaineistoihin perustuvia bulgarialaisen kansanmusiikin yleisesityksiä. Bosnialaistustainen Mirjana Laušević on tutkinut balkanilaista musiikkia ja tanssia transnationaalisena ilmiönä Yhdysvalloissa.

Käsittelen pro gradu -tutkielman toisessa luvussa transnationaalisuutta, transnationaalista oppimista sekä tutkimuksen metodologiaa. Kolmas luku käsittelee bulgarialaisen kansanlaulun eri tyylikerrostumia ja bulgarialaisen kansanmusiikin tutkimusta. Analysoin tyylikerrostumia 'Săbrali sa se săbrali' -kansanlaulun (bulg. 'Събрали са се събрали', suom. He kerääntyivät) neljän eri version kautta. Tutkimushaastattelut ovat luvussa neljä, ja johtopäätökset löytyvät luvusta viisi.

## 2. TRANSNATIONAALISUUDESTA JA TUTKIMUKSEN METODOLOGIASTA

Käsittelen tutkielman toisessa luvussa transnationaalisuutta ja transnationaalista oppimista. Transnationaalisuus tarkoittaa valtioiden ja arvomaailmojen rajat ylittäviä prosesseja, joihin liittyy ihmisten, kulttuurin, politiikan ja sosiaalisten ilmiöiden liikkuvuus (Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Bulgarialaista kansan- ja kuorolaulua voidaan pitää transnationaalisena eli ylirajaisena ilmiönä, joka on samanaikaisesti sekä paikallista bulgarialaista että ylirajaista, Bulgarian valtion rajat ylittävää laulukulttuuria.

### 2.1 Transnationaalisuus

Steven Vertovec (2009) on tutkinut ylirajaisuutta erityisesti maahanmuuton näkökulmasta. Transnationaalinen näkökulma onkin lävistänyt varsinkin yhteiskuntatieteet (Vertovec 2009, 18). Taiteentutkimuksessa transnationaalisuutta on sovellettu viime vuosina Suomessa muun muassa Koneen säätiön ja Suomen Akatemian tukemissa kirjallisuuden ja musiikin historian tutkimuksissa (Ylirajainen kirjallisuus 2014; Sibelius-Akatemia 2016).

Transnationaalisuus on lähellä globalisaation<sup>2</sup> käsitettä (Rautiainen-Keskustalo 2013, 322). Vertovec (2009, 19) näkee transnationaaliset valtioiden väliset ylittävät sosiaaliset

---

<sup>2</sup> Globalisaatio eli maailmanlaajuistuminen on käsitteenä monipuolinen, jolla tarkoitetaan pelkistettynä paikallisen ja globaalin keskinäistä suhdetta ja riippuvuutta. Globalisaatiolla tarkoitetaan muun muassa globaaleja ympäristöongelmia, kansainvälistymistä, pääoman ja tavaroiden liikkuvuutta, maailmanyhteisöä sekä maailmanlaajuista hyvinvointia. (Riitaoja 2011.)

suhteet globalisaation olennaiseksi seuraukseksi. Parker ja Young (2013, 2) puolestaan väittävät ylirajaisuuden nousseen uudeksi globaalisateoriaksi humanistisessa ja sosiaalitieteiden tutkimuksessa erityisesti 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä.

Parkerin ja Youngin (2013, 1–2) mukaan transnationaalisuus kasvaa paikallisuudesta. Paikallisuutta ei voi jättää huomiotta puhuttaessa ylirajaisista ilmiöistä, mutta paikallisuudesta puhuttaessa on otettava huomioon vuoropuhelu globaalin kanssa. Parkerin ja Youngin (emt., 2) transnationaalisuuden määrittelyssä korostuu muutoksen ja liikkeen (engl. *trans*) merkitys kulttuurien ja kansojen välillä ilman, että liikkeeseen osallistuvia osatekijöitä arvotetaan. Transnationaalisuuden määritelmä muuttuu sen mukaan, mitä muuttujia tutkitaan ja ketkä tekevät tulkintoja transnationaalisuudesta (ems.). Parker ja Young (emt., 3) nostavat lisäksi esiin kriittisen näkökulman transnationaalisuuden ja nationaalisuuden eli kansallisen välisestä suhteesta. Onko transnationaalisuus oma itsenäinen liikehdintä vai uusi instituutio, joka vahvistaa ja määrittelee kansallisvaltiota?

Kansallisvaltion lisäksi transnationaalisuus on yhteydessä kansainvälisyyden käsitteeseen. Vertovecin (2009, 22) mukaan transnationaalisuus eroaa kansainvälisyydestä siten, että kansainvälisyys tarkoittaa valtioiden ja instituutioiden valtioiden rajat ylittävää toimintaa, mutta rajaa pois esimerkiksi ihmisten väliset muuttoliikkeet. Sen sijaan ei-valtiollisten tekijöiden, kuten kansalaisjärjestöjen, uskonnollisten liikkeiden tai ihmisryhmien, joita yhdistää samankaltainen kiinnostus johonkin aiheeseen, Vertovec katsoo kuuluvan transnationaalisuuden piiriin (Vertovec 2009, 22–23).

Transnationaalisuus yhdistetään usein kulttuurien vuorovaikutukseen ja sekoittumiseen, ja ylirajaisuutta voidaan pitää uusien kulttuurimuotojen syntymisen myötävaikuttajana. Ylirajainen taide rakentaa uusia tyylejä erityisesti musiikin, kuvataiteen, elokuvan ja muodin alalla, ja uusia kulttuurisia muotoja voidaan määritellä esimerkiksi kreolisaatio<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Prosessi, jossa muodostuu uusia kulttuurin muotoja, jotka ovat saaneet vaikutteita vähintään kahdesta eri kulttuurista.

(engl. *creolization*) tai hybridi<sup>4</sup> (engl. *hybrid*) -käsitteiden avulla. Taidehybridejä syntyy erityisesti niiden transnationaalisuutta hyödyntävien nuorten keskuudessa, jotka tekevät uutta, yhdistävää taidetta tietoisesti harkiten ja useita eri lähteitä hyödyntäen. (Vertovec 2009, 32.) Vertovecin (emt., 21) mukaan ylirajaiset prosessit ovat monimutkaisia ja niiden lopputulokset ovat vaikeasti määriteltäviä. Esimerkiksi tanskalainen Vokalselskabet Glas -lauluyhtye yhdistää esityksissään bulgarialaisia ja pohjoismaisia lauluperinteitä, oopperaa, liikettä ja tanssia toisiinsa (Vokalselskabet Glas 2016).

Globaali media ja verkostot synnyttävät osaltaan uusia ylirajaisia yhteisöjä (Vertovec 2009, 33–34). Globaalilla medialla ja verkostoilla on yhä suurempi rooli identiteettien muodostajana. Ylirajainen vuorovaikutus, liikkuvuus ja ylirajaisuus ilmenee internetin myötä reaaliaikaisesti ympäri maailmaa, minkä pitkäaikaisvaikutukset ovat vasta vähän kerrallaan avautumassa (emt., 23).

Rautiainen-Keskustalo (2013, 322) yhdistää puolestaan globalisaation samanaikaiseksi prosessiksi medioitumisen kanssa. Medioituminen tarkoittaa niitä arkielämässämme muotoutuvia käsityksiä, joita rakennamme muun muassa television, lehtien ja internetin välityksellä (ems.). Bulgariassa toimii lukuisia kansanmusiikkiin keskittyviä radio- ja TV-kanavia. Bulgarialaisen kansanmusiikin voi katsoa olevan vahvasti medioitunutta verrattuna vaikkapa suomalaiseen kansanmusiikkiin, jolle on varattu Yleisradiossa ohjelma-aikaa yhtenä iltana viikossa (Yle 2016).

Bulgarialaiseen kansanmusiikin medioitumiseen on internetissä vaikuttanut voimakkaasti viime vuosikymmenen muuttoliike, joka on suuntautunut pois päin Bulgariasta, pääasiassa Yhdysvaltoihin ja Länsi-Euroopan maihin. Esimerkiksi New Yorkiin emigroitunut bulgaari Boyan Dobrev on perustanut bulgarialaisen laulun YouTube-kanavan, joka tuo esiin ennen kuulemattomia äänitteitä 1900-luvulta. Kanavalla on ollut toukokuuhun 2016 mennessä jo yli yhdeksän miljoonaa kuuntelijaa. (Dobrev 2016.) Bulgarialaista kansanmusiikkia on saatavilla internetissä huomattavasti suomalaista enemmän, mikä voi osittain selittyä maahanmuuttajien kaukokaipuulla.

---

<sup>4</sup> Sekamuoto, joka yhdistää esimerkiksi eri taiteen ja tieteenlajeja toisiinsa.



Toinen merkittävä syy voi olla puutteet Bulgarian tekijänoikeusvalvonnassa (Kurkela 1996).

Vertovec puhuu (2009, 144) transnationaalisesta elämästä tai pikemminkin elämäntavasta, joka muotoutuu kunkin yksilön mukaan. Kukin transnationaalinen elämä sisältää erilaisia tasoja ja sosiaalisia maailmoja eikä yksikään transnationaalinen elämä ole samankaltainen. Ylirajaisuudella voi olla sekä hyviä että huonoja vaikutuksia ja vaikutukset voivat olla lyhyt- tai pitkäkestoisia. (emt., 144–145.) Monet eurooppalaiset ja yhdysvaltalaiset bulgarialaisen laulun harrastajat ovat osa useita eri kansallisuuksia edustavia ylirajaisia yhteisöjä, joita yhdistää kiinnostus ja rakkaus nimenomaan Balkanin alueen kansanmusiikkiin ja tanssiin.

Bulgariaalaista laulua ja Balkanin alueen musiikkia ja tanssia harrastavat ihmiset muodostavat eri maissa tiiviitä tai vähemmän tiiviitä ryhmittymiä, jotka pitävät yhteyttä toisiinsa sosiaalisen median kautta ja tapaavat toisiaan esimerkiksi musiikkileireillä eri Balkanin maissa. Leireillä toimii usein opettajina paikallisia muusikoita, jolloin kohtaamista tapahtuu sekä paikallisella ja globaalilla tasolla (Bulgarian Folk Music and Dance Seminar 2016). Joskus musiikkileirien opettajat ovat Bulgariasta emigroituneita muusikoita, kuten newyorkilaistunut laulaja Petrana Kutševa, joka palaa vuosittain opettamaan kesäleirille Plovdiviin. Ylirajaisuus on tällöin monikerroksellista.

Tutkittaessa transnationaalisten yhteisöjen toimintaa olisi Vertovecin (2009, 140) mukaan hyvä ottaa huomioon eri tyyppisiä sosiaalisuuden kategorioita, joita yhteisöt saattavat sisältää. Niitä ovat muun muassa ihmisten sosiaaliset verkostot, sosiaalinen pääoma, transnationaaliset sulautumat, sosiaaliset liikkeet, kaupankäyntiin liittyvät verkostot ja kyberkommunikaatio (ems.). Esimerkiksi Bulgariassa musiikkileirien myötä paikalliset muusikot pystyvät kauppaamaan leirin osallistujille yhtyeidensä CD-levyjä, soitinrakentajat rakentamiaan soittimia ja käsityöläiset valmistamiaan kansallispukuja. Musiikkileirien ei-bulgarialaiset kansanmusiikin harrastajat voivat luoda merkittävän osan bulgarialaisen opettajan, muusikon, soitinrakentajan tai käsityöläisen vuosittaisesta toimeentulosta.

Sosiaalisissa verkostoissa on vaikuttavat muun muassa sosiaalisten siteiden määrä ja syvyys sekä verkostojen moninaisuus, pysyvyys, johdonmukaisuus ja laatu. Sosiaalista pääomaa tutkittaessa on tärkeää kiinnittää huomioita normatiiviseen vastavuoroisuuteen, uskollisuuteen, sanktioihin ja luottamukseen. (Vertovec 2009, 141–142).

Mirjana Lauševićin (2007) väitöskirja *Balkan Fascination. Creating an Alternative Music Culture in America* käsittelee balkanilaisen musiikin ja tanssin harrastuskenttää Yhdysvalloissa. Lauševićin tutkimus kattaa yli sadan vuoden ajanjakson, alkaen 1900-luvun vaihteen siirtolaisvirroista vuosituhannen vaihteen balkanilaisen musiikin harrastajiin. Laušević käsittelee tutkimuksessaan Balkanin alueen musiikkiin liittyviä ilmiöitä: järjestöjä, virtuaalisista yhteisöjä, tanssiryhmiä, kuoroja, yhtyeitä ja leirejä.

Lauševićin tutkimus painottuu kansantanssin tutkimukseen, mutta käsittelee myös kuorolaulua 1960- ja 1970-luvun ilmiönä. Laušević (2007, 17) puhuu ilmiöstä Balkan-skenenä, koska ei ole mielestään löytänyt ilmiötä kuvaavaa parempaa ilmaisuja, ja toimintaan osallistuvat ihmiset puhuvat myös ilmiöstä keskenään skene-käsitettä käyttäen. Lauševićin (2007, 71–89) teorian mukaan yhdysvaltalainen 1960-luvulla alkunsa saanut Balkanin alueen kansanmusiikki- ja tanssiharrastajien muodostama Balkan-skene linkittyy 1900-luvun alkuvuosikymmenten Settlementitalojen toimintaan. Settlementitalojen ideologiana oli, että siirtolaisryhmien etnisten rajojen rikkominen musiikin ja tanssin avulla edesauttaa siirtolaisista tulemaan amerikkalaisia (*become truly American*). Settlementitalojen ryhmissä eri maista tulleet maahanmuuttajat opettivat toisilleen kotimaidensa kansantansseja. (ems.)

Skene-käsitteessä on samankaltaisuuksia transnationaalisuus-teorian kanssa erityisesti sosiaalisia verkostoja koskevien näkökulmien osalta (Vertovec 2009, 141–142). Skene-käsite ei ole myöskään sidottu tiettyyn paikkaan, vaan ilmiö voi myös olla globaali tai medioitunut (Rautiainen-Keskustalo 2013, 325). Skenen jäsenet voivat olla hyvinkin tiiviissä yhteydessä toisiinsa, ja jäsenten samankaltainen maailmankatsomus tai vaikkapa pukeutuminen voi olla vaatimuksena ryhmään hyväksymiselle (emt., 326).

Etnografisessa skene-tutkimuksessa pyritään selvittämään, mitkä ovat ne tekijät, jotka yhdistävät skeneksi nimitetyn ryhmän tai yhteisön toimintaan osallistuvia henkilöitä ja mitkä ovat ne asiat, jotka motivoivat pysymistä yhteisön jäsenenä. Lisäksi skene-tutkimus ottaa muun muassa huomioon ryhmän jäsenten välisiä rooleja ja sitoutumista ryhmän toimintaan. (emt., 325.)

Suomalaisten balkanilaisen musiikin harrastajien ja esittäjien kentän toiminta poikkeaa Lauševićin kuvaamasta yhdysvaltalaisesta Balkan-skenestä. Eri puolilla Suomea toimii useita kuoroja, tanssiryhmiä ja yhtyeitä, jotka esittävät Balkanin alueen musiikkia, mutta alan harrastajien joukko on suhteellisen pieni. Kokoonpanojen jäsenet kohtaavat toisiaan vain satunnaisesti mahdollisissa yhteisesiintymisissä. Suomessa ei ole Balkan-teemaisia festivaaleja tai leirejä Yhdysvaltojen tavoin, ja vuonna 2009 perustetun Balkan Fever Helsinki -klubin toiminta on viime vuosina hiipunut. Klubi toimi aktiivisimpina vuosinaan merkittävänä Balkanin alueen musiikista vaikutteita ammentavien suomalaisyhtyeiden esiintuojana. Klubilla esiintyi vieraita myös Suomen ulkopuolelta (Balkan Fever 2014). Suomalainen Balkan-skene on hajanainen tai skene ei ole sopiva käsite kuvaamaan suomalaista balkanilaisen musiikin harrastus- ja esityskenttää.

On kiinnostavaa, että yhdysvaltalaisen Balkan-skenen jäsenet kutsuvat toisiaan nimellä ”balkanistit” (engl. *Balkanites*), ilman että musiikin ja tanssin harrastajilla on sukujuuria Balkanin alueella (Laušević 2007, 5–6). Lauševićin haastattelemat balkanistit olivat pääasiassa valkoisia korkeasti koulutettuja yhdysvaltalaisia, joilla oli sukujuuria keski- ja Länsi-Euroopassa (emt., 20–28). Lauševićin (emt., 21) mukaan kokemus oman etnisyyden puutteesta on merkittävä tekijä ”adoptoidun etnisyyden” eli balkanilaisuuden (*Balkanites*) valinnassa. Lozanka Pejtševan (2010, 152) mukaan Bulgariassa asuvat bulgarialaiset kokevat kuitenkin bulgarialaista kansanmusiikkia harrastavat ei-bulgarialaiset jäsenet ”ulkomaalaisiksi”, ”toisiksi” ja ”ulkopuolisiksi”. Pejtševan (ems.) mielestä bulgarialainen kansanmusiikki menettää paikallisen auktoriteettinsa ei-bulgariaalaisten harrastajien myötä, ja kansanmusiikki muuttuu kiinnostavaksi tuotteeksi tai pelkästään stimuloivaksi kokemukseksi. Kuitenkin Buchananin (1995) mukaan

bulgarialaisesta kansanmusiikista, ja erityisesti kuorolaulusta, tehtiin tietoisesti länsimaille suunnattu mysteeris-eksoottinen tuote jo sosialismin (1944–1989) aikana (aiheesta tarkemmin luvussa 3.3). Voidaan nähdä, että yhdysvaltalainen Balkan-skene ja bulgarialaisen kansanlaulun transnationaalisuus ovat seurausta sosialistisesta politiikasta, joka sitoi bulgarialaisen kansanmusiikin markkinoimaan sosialistisen järjestelmän erinomaisuutta.

Näkökulmat autenttisuudesta nousevat usein esiin kansanmusiikin ja -tanssin esittämistä koskevien kysymysten yhteydessä, oli kyseessä paikallinen tai ylirajainen, toisen kulttuurin perinnettä taiteessaan esittävä ja hyödyntävä yksilö tai ryhmä. Arkikielessä autenttisuus voi kansanlauluesityksen yhteydessä viitata esimerkiksi eräänlaiseen uskollisuuteen alkuperäisen laulun lähteelle (ks. tarkemmin Bithell 2014), mutta musiikintutkimuksessa on jo pitkään todettu, kuinka autenttisuuden, primitiivisyyden, aitouden ja alkuperäisyyden käsitteet ovat monitahoisia ja ristiriitaisia termejä (Moisala ja Brusila 2003). Alkuperäistä laulun lähdettä voi olla mahdotonta määrittää, löytää tai yrittää todistaa.

Buchananin (2015) mukaan bulgarialaiset muusikot ja musiikintutkijat pitävät nykypäivänä autenttisena bulgarialaisena kansanmusiikkina 1800-luvulla ja 1900-luvun alkuvuosikymmeninä kylissä esitettyä ja kuulonvaraisesti opittua musiikkia. Buchananin (ems.) mielestä tämä on jossain määrin ristiriitaista, koska aikakauden kansanmusiikin elementtejä on kuultavissa myös bulgarialaisen kansanmusiikin tämän hetken ilmiöissä.

Bulgarialainen kansanmusiikki on ollut vahvasti sidoksissa nationalistiseen eli kansallismieliseen ideologiaan (Buchanan 1995), ja on myös huomattava, että Bulgariassa tehty kansanmusiikintutkimus on ollut vahvasti nimenomaan bulgaarien musiikin tutkimusta. Esimerkiksi Elena Stoinin (1981, 52–84) kansanmusiikin perinnealueita (tarkemmin luvussa 3.2) käsittelevä tutkimus jättää vähemmistöjen musiikin lähes kokonaan huomiotta.

Tätä taustaa vasten on kiinnostavaa, että juuri bulgarialaisesta laulusta on tullut vahvasti ylipirajainen ilmiö. Balkanin alueella kiistellään jatkuvasti siitä, mikä laulu on kenenkin kansan autenttista perinnettä. Useiden bulgarialaista laulua esittävien ei-bulgarialaisten kuorojen YouTube-videoihin liittyvissä kommentteissa pureudutaan juuri tähän kysymykseen: voiko ja saako ei-bulgarialainen kuoro esittää bulgarialaista laulua (ks. liite 2 ja liite 5). Esimerkiksi yhdysvaltalainen Kitka-kuoro pääsi osaksi nationalistissävyytteistä musiikkikeskustelua (ks. liite 2), kun Kitkan esittämä tulkinta 'Devoiko mari hubava' -kansanlaulusta soi vuonna 2014 bulgarialaisen taitoluistelijajaparin taustamusiikkiina.

Toisen kulttuurin laulun opiskelun ja esittämisen sekä tyylin ja esittäjän autenttisuutta koskevien kysymysten lisäksi esiin nousevat kysymykset kulttuurin muuttuvuudesta ja säilyttämisestä. Lähes kaikki Lauševićin haastattelemat balkanistit uskoivat, että tulevaisuudessa Balkanin maiden ihmiset, jotka ovat menettäneet kosketuksensa omaan perinteeseensä, tulevat Yhdysvaltoihin opettelemaan balkanistien tarkoin säilyttämiä lauluja ja tansseja (Laušević 2007, 63).

Suomalaisilla balkanilaisen musiikin esittäjillä lienee erilainen näkökulma perinteen säilyttämiseen. Koska Suomessa on vahva oma kansanmusiikkiperinne, jota on tallennettu runsaasti ja joka on elävää perinnettä tässä hetkessä, saatetaan balkanilaisen perinteen elävyys ja muuttuvuus ymmärtää ja suvaita Yhdysvaltoja paremmin.

Bulgarialaisen laulun ylipirajaisuus näkyy mielenkiintoisella tavalla joka viides vuosi järjestettävällä Koprivštitsa-festivaalilla, jossa on vuosina 2010 ja 2015 ollut seitsemän esiintymislavan lisäksi ulkomaisten ryhmien esiintymislava. Kolmipäiväinen Koprivštitsa-tapahtuma kokoaa yhteen kansanmusiikkiryhmiä koko Bulgariasta. Ryhmät kilpailevat ensin alueellisesti siitä, ketkä pääsevät mukaan festivaalille, ja kilpailu jatkuu koko tapahtuman ajan (Besovka 2015). Kullakin perinnealueella (perinnealueista tarkemmin luvussa 3.2) on festivaalilla oma esiintymislavansa.

Festivaali tarjoaa paikallisella ja globaalilla tasolla tapahtuvan transnationaalisen kohtaamispaikan sekä kotimaisille että ulkomaisille bulgarialaisen laulun esittäjille.

Vaikka Koprivštitsan esiintymislavan myötä ulkomaiset kuorot on tavallaan hyväksytty osaksi bulgarialaisen laulumusiikin esityskenttää, liittyy ulkomaisiin kuoroihin jännitteitä. Tein kenttätömatkan festivaalille vuonna 2010 ja seurasin ulkomaisten kuorojen lavan konsertteja. Yleisö oli esiintyjistä silmin nähden innostunut (ks. YouTube-videolinkki<sup>5</sup>). Kun kerroin asiasta myöhemmin bulgarialaiselle ammattimuusikolle, hänen mielestään yleisö koostui vain kyläläisistä, jotka eivät ymmärrä, mistä on kysymys ja ovat vaikuttuneita, kun joku ulkomaalainen vain esittää bulgariaalaista laulua (Bakoev 2010).

Vuonna 2010 ulkomaisten kuorojen lavalla esiintyi ryhmiä ainakin Tanskasta, Yhdysvalloista, Kreikasta, Iso-Britanniasta, Ranskasta ja Japanista. Huomasin kuitenkin, että esiintymässä ei ollut perinneryhmien ohella paikallisia kuoromusiikkia esittäviä kokoonpanoja. Kuulin festivaalin jälkeen eräältä bulgarialaislaulajalta, että Academy of Music, Dance and Fine Arts Plovdiv -yliopiston<sup>6</sup> kuorolla ei ollut varaa 60 kilometrin matkan bussivuokraluihin (Georgieva 2010). Taloudellinen epätasa-arvo ulkomaisten ja bulgarialaiskuorojen välillä oli huikea, ja tieto auttoi ymmärtämään bulgarialaismuusikoiden närkästystä.

Olisikin tärkeä tutkia, kuinka paljon bulgariaalaista kuorolaulua esittävät ei-bulgarialaiset ryhmät ovat vuorovaikutuksessa Balkanin alueelta tulleiden maahanmuuttajien ja/tai bulgarialaislaulajien kanssa ja minkä laatuista vuorovaikutus on. Laušević (2007, 5–6) vertaakin sadan vuoden takaista tilannetta, jolloin Yhdysvaltoihin tulvi siirtolaisia Euroopasta, 2000-luvun alun balkanisteihin ja Balkanin alueelta Yhdysvaltoihin saapuneisiin maahanmuuttajiin. Nykypäivän balkanisteilla on mahdollisuuksia, varallisuutta ja aikaa pitää yllä Balkanin musiikki- ja tanssiperinnettä, mutta maahanmuuttajien elämä kuluu arjessa selviämiseen (Laušević 2007, 72).

---

<sup>5</sup> Kitka in Koprivshitsa 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=urZ4ZphREWQ>.

<sup>6</sup> Jatkossa Plovdivin Musiikkiakatemia.

## 2.2 Transnationaalinen oppiminen

Sen lisäksi että globaali media ja verkostot synnyttävät osaltaan transnationaalisia yhteisöjä, verkkoyhteisöt ja instituutiot edesauttavat esimerkiksi uuden laulutyylin opiskelua ja omaksumista. WebFolk Bulgaria<sup>7</sup> on Bulgarian tiedeakatemian (bulg. Българска академия на науките, lyh. BAN) ylläpitämä *Multimedia database for Authentic Bulgarian Folklore* -sivusto, jossa on yli 15000 kenttänuotinnosta ja arkistoäänitettä eri puolilta Bulgariaa. Verkkosivustot tuovat saataville lauluohjelmistoa esimerkiksi Bulgarian perinnealueilta (ks. tarkemmin luku 3.2), jota on ollut aiemmin todella vaikea löytää. Sivuston myötä eri perinnealueiden ornamentointitapoja on helpompi opiskella ja tutkia, ja verkkosivustot mahdollistavat transnationaalisen oppimisen ei-bulgarialaisille laulajille. Lisäksi YouTube on tällä hetkellä merkittävä bulgarialaisen laulutyylin oppimateriaalilähde (Novaković 2013).

Lauševićin haastattellessa Balkan-skeneen osallistuvien henkilöiden motivaatiota haastateltavien oli välillä vaikea artikuloida sitä, miksi he osallistuvat aktiivisesti skenen toimintaan. Haastatteluissa kuitenkin tuli esille useita tekijöitä, jotka avasivat balkanistien motivaatiota opiskella balkanilaista musiikkia- ja tanssia. Niitä olivat muun muassa kokemukset skenen yhteisöllisyydestä ja kiintymyksestä, väsymys amerikkalaisuuteen, halu erottua valtavirrasta ja käsitykset balkanilaisesta perinteestä esimodernina, paimentolaisena ja autenttisena kulttuurina. Lisäksi balkanistit pitivät musiikin monipuolisesta rytmiikasta, modaalisuudesta, bordunapohjaisesta ei-funktionaalista harmoniasta, musiikin dissonoivuudesta sekä laulumusiikin äänenkäytöstä ja äänenväristä. (Laušević 2007, 51–62.)

Lozanka Pejtsjeva (2010, 153) nostaa esiin bulgarialaisen laulutyylin ja tunteiden välisen yhteyden. Jostain selittämättömästä syystä bulgarialaisella kansanmusiikilla on erityisen vahva yhteys tunteisiin. Ei-bulgarialaiset kuvaavat bulgariaalaista laulua ”mysteerinomaiseksi” tai ”intohimoiseksi”. Laulutavassa on jotain, mitä on vaikea

---

<sup>7</sup> <http://musicart.imbm.bas.bg/EN/Default.htm>.

pukea sanoiksi. (ems.) Laulutyyli ”koskettaa sydäntä” ja aiheuttaa ”kylmiä väreitä” (Laušević 2007, 58–59). Pejtsëva (2010, 159) pohtiikin, voiko bulgarialaisella voimakkaalla laulutavalla ilmaistua sellaisia tunteita, joita voi olla muuten vaikea sanallistaa? Hän nostaa esiin mahdollisuuden, että toisen kulttuurin kansanmusiikin avulla voidaan jopa hoitaa mielenterveyttä heikentäviä tunnetiloja, kuten ahdistusta, yksinäisyyttä ja masennusta (Pejtsëva 2010, Panova 2000 mukaan). Monet kokevat bulgarialaisessa laulutavassa myös erityistä lämmön ja turvallisuuden tunnetta (Pejtsëva 2010, 159).

On kiinnostavaa, mitkä ovat ne musiikilliset elementit, joita tutkimushaastateltavat pitävät bulgarialaisessa laulussa kiinnostavimpina. Toukokuussa 2016 Helsingissä järjestetyssä Kukuvtisa-lauluyhtyeen<sup>8</sup> konsertissa kokoonpanon jäsen kertoi yhdeksi motivaationsa syyksi bulgarialaisen laulun eksoottisuuden, joka muodostuu vaihtojakoisesta rytmiikasta ja lauluharmonioista. Suomalais-ugrilaisessa lauluperinteessä, ja erityisesti Suomen lähialueiden Karjalan ja Inkerin laulutavoissa, on kuitenkin yhteneväisyyksiä bulgarialaisen laulun äänenkäytön kanssa, joten äänenkäyttötavan ei olettaisi olevan suomalaislaulajille ennestään tuntematonta. On kuitenkin mahdollista, että suomalainen lauluperinne on suomalaisille bulgarialaisen laulun harrastajille vierasta.

Bulgarialainen kuorolaulu saapui Yhdysvaltoihin äänilevyjen myötä 1950- ja 60-lukujen taitteessa. Ensimmäiset Yhdysvaltoihin tulleet äänitteet olivat Filip Kutevin kuoron levyjä. On mielenkiintoista kuinka useat ihmiset, toisistaan tietämättä, vaikuttuivat musiikista, tekivät transkriptioita kuorosovituksista ja etsivät ihmiset, joiden kanssa he pystyivät esittämään balkanilaista laulumusiikkia<sup>9</sup>. (Laušević 2007, 209.) Laušević (ems.) kysyykin, mitkä ovat ne psykologiset, fyysiset ja kulttuuriset tekijät, jotka saavat toisistaan tietämättömät ihmiset kiinnostumaan samasta asiasta ja pikemminkin luomaan musiikkia uudelleen pelkän vastaanottamisen sijaan? Laušević (ems.)

---

<sup>8</sup> Bulgarialaista laulumusiikkia esittävä kokoonpano. Konserttijuonto Arabia-sali 21.5.2016. Olen ohjannut Kukuvtisa-kuoroa vuodesta 2010 lähtien. Lukuvuonna 2012–2013 Kukuvtisaa ohjasi Emmi Kuittinen ja lukuvuonna 2013–2014 Charlotta Hagfors.

<sup>9</sup> Laušević käyttää termiä balkanilainen laulu, mutta puhuu bulgarialaisesta laulusta.



maalailee runolliseen sävyyn, kuinka esimerkiksi jokin laulu voi toimia kulttuurisena objektina, jonka tuloksena syntyy kokemus ahaa-elämyksestä tai onnekkasta sattumasta.

Bulgarialaisen laulutyylin saavuttua Yhdysvaltoihin syntyi eri puolille maata lukuisia sekä perinnelaulua että sovitettua bulgariaalaista kuoromusiikkia esittäviä kokoonpanoja. Ryhmät olivat niin lauluharrastajien kuin ammattilaisten ryhmiä – Yalen yliopistossa toimii esimerkiksi Yale Slavic Chorus. Perinteisemmät ryhmät esittivät kylätyylin (tyyleistä tarkemmin luvussa kolme) mukaista ohjelmistoa, jota opittiin joko kaupallisilta tai arkistoäänitteiltä. Laulajat tekivät myös kenttämatoja Balkanin alueen maihin. Kuoromusiikkia esittävät ryhmät approprioivat ohjelmistoa valtiollisilta kansanmusiikkikuoroilta tai sovittivat ohjelmistoa itse. (Laušević 2007, 213.)

Merkittävimpänä musiikillisena vaikuttajana ja kokoonpanojen perusohjelmistona toimi ja toimii edelleen Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron 1970–1990-lukujen aikana julkaisemat kuorosovitukset. Le Mystère des Voix Bulgares -kuoroa johtava Dora Hristova onkin ihmetellyt ei-bulgarialaisten kuorojen innostusta Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron ohjelmiston esittämiseen ja pohtinut, minkä vuoksi ei-bulgarialaiset kuorot matkivat heitä, eivätkä sävellä omaa ohjelmistoa (Hristova 2010).

Laušević (2007, 212) yhdistää bulgarialaisen laulutyylin yleistymisen Yhdysvalloissa osaksi varhaista feminististä liikehdintää 1960-luvulla. Naiset etsivät tuolloin uusia taiteellisia ilmaisukeinoja, jotka vahvistaisivat mielikuvaa uudenlaisesta identiteetistä (ems.). Yhdysvalloissa naisten äänenkäytön toivottiin olevan sievää ja nättiä, eikä naisen odotettu ilmaisevan omalla äänellä itseään (Laušević 2007, 213). Bulgarialainen voimakas laulutapa auttoi yhdysvaltalaisnaisia ottamaan tilaa oman äänensä avulla. Bulgarialainen äänenkäyttötapa koettiin ”aikuisen naisen ääneksi”, jossa ei ole kuultavissa alistetun pikkutyön tai palvelijan hentoa äänenkäyttöä. Lisäksi bulgarialainen laulu koettiin rehelliseksi ja läsnäolevaksi, jonka avulla voi ilmaista vaikeita tunteita, kuten tuskaa ja kipua. Bulgarialaisen laulun koettiin auttavan myös pelon tunteen hallitsemisessa. (Laušević 2007 211– 213.)

Laušević (emt., 213) lisää, että Bulgariassa ja muissa Balkanin alueen maissa voimakkaalla laulutavalla on haluttu ilmaista naisen sitkeyttä, kestävyyttä ja työkykyä patriarkaalisessa kyläyhteisössä. Rice (1994) kuitenkin nostaa esiin toisenlaisen näkökulman: Naisen asema bulgarialaisessa kyläyhteisössä oli alisteinen ja nainen oli kaikissa elämänvaiheissaan joko vanhempiansa, puolisonsa tai appivanhempiansa hallinnassa. Koska vapautta oli vähän, naiset lauloivat paljon ja pystyivät ilmaisemaan laulun avulla kiellettyjä tunteita. Koska julkinen itkeminen ei ollut hyväksyttävää, laulamista käytettiin itkun hallitsemiseen ja itkemisen korvikkeena. Naiset kokivat laulamisen avulla voimaantumista, ja laulaja Todora Varimezova kuvaileekin laulamista terapeutiseksi. Bulgariaalaisten kansanlaulujen tekstit kertovat useimmiten naisten elämästä kyläyhteisössä, ja laulut on suunnattu toisille naisille. (Rice 1994, 116–119.)

Yhdysvaltalaisnaisten kokemukset bulgarialaisesta äänenkäytöstä ovat vastakohtaisia Lauševićin (2007, 213) näkemykselle, mutta muistuttavat Ricen (1994, 116–119) näkemystä laulamisen merkityksestä bulgarialaisen kyläyhteisön naisille.

Laušević (emt., 213) nostaa esiin myös esityskulttuurien eroja paikallisten bulgarialaiskuorojen ja bulgariaalaista kuoromusiikkia esittävien yhdysvaltalaiskuorojen välillä. Huolimatta siitä, että bulgarialainen laulu saapui Yhdysvaltoihin pääasiassa äänitteiden ja myöhemmin myös vierailevien kuorojen kautta, yhdysvaltalaiskuorojen esityskulttuuri poikkesi bulgariaalaisten perinneryhmien tai kuorojen esitystavasta. Bulgariaalaisten naisryhmien laulu on Lauševićin mukaan introverttia, ja laulajat kommunikoivat pääasiassa vain toistensa kanssa. Esitysten fokus ei siis ole yleisössä vaan toisissa esittäjissä. (Laušević 2007, 213.) Lauševićin (ems.) mukaan tämä johtuu musiikin monimutkaisuudesta – rubatomaisten laulujen vapaasta rytmiikasta ja moniäänisestä laulusta, joka vaatii tarkkaa keskittymistä ja hiljaista kommunikointia laulajien välillä.

Rice (1994, 56) kuvailee, kuinka laulaminen oli naisille ajanviihdettä loputtomien koti- ja peltotöiden ohella. Useat naiset oppivatkin lauluja matkimalla äitejään, tätejään ja muita naispuolisia sukulaisiaan (emt., 57). Laulaja Todora Varimezovan mukaan

laulamiseen liittyviä elementtejä – äänenkäyttöä, äänenväriä tai ornamentointia – ei opetettu koskaan tietoisesti. Kunkin laulajan oli itse matkittava ja harjoiteltava parhaansa mukaan. (emt., 60.)

Todora Varimezova kuvaa uuden laulun opettelua kolmivaiheiseksi prosessiksi: Ensimmäisessä vaiheessa laulun melodia hymistään ja rallatellaan (bulg. *tāninka pesenta*). Toisessa vaiheessa laulun teksti puhutaan (bulg. *kaži pesenta*), jolloin laulun tekstin eri kohtia painotetaan ja opetellaan laulun sanoja. Kolmannessa vaiheessa (bulg. *pee pesenta*) laulu on valmis esitettäväksi. Valmiissa esityksessä ovat mukana kuhunkin lauluun liittyvä äänenkäyttötapa, melodian erityisluonne ja ilmaisun laatu. (emt., 58.) Varimezovan kuvaamaa uuden laulun oppimisprosessia voi syystäkin pitää pitkälle hioutuneena ja päämäärätietoisena opiskeluna. Todora Varimezovan repertuaari kattaa 400 laulua (Rice 1994, 59). Varimezovan oppimisprosessin kuvauksen perusteella onkin kiinnostavaa tietää, mitä metodeja ei-bulgarialaiset laulajat käyttävät bulgariaalaisten kansanlaulujen opetteluun.

## 2.3 Tutkimushaastattelut

Tutkimushaastattelu valikoitui tutkielman tutkimusmetodiksi varhaisessa vaiheessa. Minua oli pitkään kiinnostanut, miksi ei-bulgarialaiset haluavat laulaa bulgariaalaista kansanlaulua ja millaisia tapoja he käyttävät bulgarialaisen laulun oppimiseen. Tutkimuskirjallisuuteen perehtymisen myötä tutkimuskysymykset laajenivat koskemaan bulgarialaisen laulun transnationaalisuutta, transnationaalista oppimista sekä oppimiseen liittyviä käsityksiä naisten laulukulttuurista ja kehollisuudesta. Olin alun perin ajatellut haastattelevani laulajia Suomen lisäksi Tanskasta ja Saksasta, mutta aiheen rajauksen vuoksi päädyin haastattelemaan Suomessa asuvia bulgarialaisen laulun harrastajia ja kartoittamaan millaisia transnationaalisia ilmiöitä bulgarialaisen laulun

esittämiseen Suomessa liittyy. Aihetta ei ole myöskään tutkittu Suomessa aiemmin. Haastattelumetodin etuna voidaankin pitää sitä, että aiemmin tutkimattomasta aiheesta saadaan uutta tietoa, ja haastateltavien puhe pystytään sijoittamaan laajempaan kontekstiin (Hirsjärvi & Hurme 2007, 36).

Positiolla tarkoitetaan ihmisen erilaisia asemoitumisia sosiaalisiin suhteisiin ja hierarkioihin (Rastas 2005, 77–78). Positioon vaikuttavia elementtejä voivat olla muun muassa ikä, kulttuurinen tausta, sukupuolinen suuntautuminen ja sosioekonominen asema. Nämä kaikki elementit voivat vaikuttaa tutkimushaastattelun kulkuun, esille nostettuihin teemoihin ja tutkimustuloksiin. Rastaa (emt., 78) mukaan haastattelututkimusta tekevän olisi tärkeää kiinnittää huomiota omaan tutkijan positioonsa. Tutkijan tulisi reflektoida rooliaan ja edustamiaan sosiaalisia hierarkioita koko tutkimusprosessin ajan ja pohtia position vaikutusta saatuihin tutkimustuloksiin (ems.). Rastas (ems.) nostaa esiin, kuinka oma positio olisi tärkeää tunnustaa ja tuoda esiin osana tutkimusprosessin kulkua. Hän myös korostaa, että pelkkä tunnustus ei riitä, vaan positioita olisi myös reflektoitava. Tutkija hyötyy reflektoinnista, koska reflektoinnin myötä tutkija pystyy paremmin erittelemään omia rajojaan. (ems.)

Haastattelin elokuussa 2016 viittä bulgarialaisen laulun esittäjää, kolmea naista ja kahta miestä, jotka ovat harrastaneet bulgarialaista laulua useamman vuosikymmenen ajan. Yksi haastatteluista oli parihaastattelu (Inkeri Sippo-Tujunen ja Ari Tujunen). Haastateltavista kolme oli suomalaista, yksi suomenruotsalainen ja yksi Suomessa asuva bulgarialainen, joka oli juuri saanut Suomen kansalaisuuden. Neljä haastateltavaa asui pääkaupunkiseudulla ja yksi Turussa. Kukin haastatteluun osallistunut antoi luvan käyttää tutkimuksessa omaa nimeään. Haastateltavat – Inkeri Sippo-Tujunen, Ari Tujunen, Slavina Petrova, Anna-Maija Ihander ja Christoffer von Bonsdorff – esitellään tarkemmin tutkielman tutkimushaastatteluja käsittelevän neljännen luvun alussa.

Koska kahden tutkimushaastateltavan, Petrovan ja von Bonsdorffin, äidinkieli ei ollut suomi, ja Sippo-Tujunen ja Ihander puhuivat vahvaa murretta, olen muokannut haastattelusitaattien kieltä jossain määrin ymmärrettävämpään muotoon. Olen

merkinnyt muokatut kohdat hakasulku-merkillä [ ]. Lisäksi olen jättänyt sitaateista pois ”niinku” ja ”tota” -tyyppiset täytesanat.

Koska bulgarialaisen laulun ja balkanilaisen musiikin harrastuskenttä on Suomessa pieni, tunsin etukäteen haastateltavat Tujusta lukuunottamatta. Olen toiminut kolmelle haastateltavalle, Sippo-Tujuselle, Petrovalle ja von Bonsdorffille bulgarialaisen laulun opettajana Kukuuitsa-kuorossa ja opettanut myös Ihanderia bulgarialaisen laulun lyhytkurssilla. Pohdin ennen haastatteluja suhdettani haastateltaviin nimenomaan opettaja–oppilas-asetelman näkökulmasta. Minua mietitytti, haluaisivatko haastateltavat esimerkiksi miellyttää minua tai jättäisivätkö he jotain kertomatta esimerkiksi laulunopiskeluun liittyvissä kysymyksissä, koska eivät haluaisi loukata opettajaansa. Päädyin nostamaan positioihin liittyvät kysymykset esille ennen haastatteluiden alkua. Kerroin haastateltaville olevani eri roolissa, tutkijana, jonka päätehtävä on haastateltavan kuunteleminen.

Haastattelut olivat puolistrukturoituja haastatteluja (ks. haastattelukysymykset liite 1). Kysyin tutkimuskysymysten pohjalta aluksi avoimia kysymyksiä, kuten ”kerro suhteestasi bulgarialaiseen lauluun”, ”kuinka olet opetellut bulgariaalaista äänenkäyttöä” ja ”saatko jotain erityisiä kehollisia tuntemuksia laulaessasi bulgariaalaisia lauluja”. Avointen kysymyksien lisäksi tein tarkentavia kysymyksiä. Olin kirjoittanut tarkentavat kysymykset etukäteen ja hierarkisoinut ne tutkimusaiheen merkittävyyden kannalta.

Olisin halunnut keskittyä haastatteluissa vain bulgarialaiseen lauluun, mutta huomasin, että kolmella haastateltavista (Sippo-Tujunen, Tujunen ja von Bonsdorff) oli kokemusta myös muiden Balkanin alueen maiden musiikista ja tansseista, ja he puhuivat aiheesta yleisemmin. Sain Sippo-Tujuselta, Tujuselta ja von Bonsdorffilta kuitenkin arvokasta tietoa siitä, kuinka balkanilaisen musiikin ja tanssin harrastus alkoi Suomessa 1970–1980-lukujen taitteessa. Ymmärsin, että bulgarialaisen laulun harrastus Suomessa on osa maailmanlaajuista Balkanin alueen kansanmusiikin ja tanssin harrastuskenttää, jolla on vuosisatainen historia (ks. tarkemmin Laušević 2007).

Ruusuvuori, Nikanen ja Hyvärinen (2010, 9) puhuvat haastatteluaineiston kuuntelusta tutkimusaineston keräämisen jälkeen. Tutkijan tulisi olla herkkävaistoinen haastatteluaineiston sisällölle ja antaa tilaa aineistosta esiin nouseville teemoille (emt., 9–10). Sain tutkimushaastatteluista paljon materiaalia. Transnationaalisuus ja transnationaalisen oppimisen muodot tulivat haastatteluaineistosta hyvin esille, mutta ennakko-oletuksestani poiketen bulgarialaisen laulun oppimiseen liittyvät keholliset kokemukset nousivat erityisellä tavalla esiin muihin teemoihin nähden. Useat haastateltavat kuvailivat saavansa bulgarialaisesta laulusta kylmiä väreitä, ja osa pystyi jopa kuvailemaan, missä kohti kehoa kylmät väreet tuntuvat (vrt. Pejtsëva, luku 2.2). En odottanut ennen tutkimusta näin avoimen henkilökohtaiselle tasolle meneviä vastauksia. Lisäksi monet haastateltavat korostivat bulgarialaisen laulutyylin erityistä tunneilmaisua.

Luulen, että tutkijan positioni, aiempi opettaja–oppilas-suhde, vaikutti esiin nostettuihin teemoihin. Henkilökohtaisten tuntemusten kuvailua ei välttämättä olisi tapahtunut täysin tuntemattomalle haastattelijalle. Koin haastattelutilanteet luottamuksellisiksi, avoimiksi ja ilmapiirin lämpimäksi. Minun ei tarvinnut vakuuttaa haastateltavia osaamisellani tai voittaa heidän luottamusta puolelleni, koska luottamus oli jo olemassa.

## 2.4 Autoetnografia

Autoetnografia on kvalitatiivinen tutkimusmetodi, joka yhdistää henkilökohtaisen tiedon ja kokemuksen isompaan kulttuuriseen kontekstiin. Autoetnografiaa on käytetty metodina erityisesti Yhdysvalloissa humanististen- ja sosiaalitieteiden sekä taiteen tutkimuksessa. (Ellis 2004.) Autoetnografian hyödyntäminen on yleistynyt viimeisen 20:n vuoden aikana (Tedlock 2013, 358), ja autoetnografiasta on muodostunut oma tutkimusmetodinsa, jossa yhdistyvät *auto* eli itse ja *etno* eli kulttuuri (Ellis 2004, 31).

Ellisin (ems.) mukaan autoetnografia on etnografian muoto, joka paikantuu taiteen ja tieteen väliin. Autoetnografia tutkii yhtä lailla prosessia kuin prosessin lopputulosta (emt., 32). Autoetnografisia kirjoittamisen muotoja ovat esimerkiksi omakohtaiset kertomukset, runous, draama ja lyyriset esseet (Tedlock 2013, 358). Autoetnografisessa tutkimuksessa ihmisen omat henkilökohtaiset keholliset kokemukset, ajatukset ja tunteet nähdään yhtä tärkeinä kuin tutkimuksen teoreettiset lähtökohdat (Ellis 2004). Autoetnografiassa henkilökohtaisuus nivoutuu tasa-arvoiseksi elementiksi osana tieteellistä tutkimusprosessia.

Autoetnografiassa kirjoittaminen yhdistyy usein ilmaisuun eri taiteenlajien kanssa. Kirjoittamisen eri muotoihin voi yhdistyä esimerkiksi valokuvausta, musiikkia ja multimediateoksia (Tedlock 2013, 358). Autoetnografia antaa metodologisen kehyksen taiteellisten prosessien reflektointiin, mutta autoetnografia ei rajoitu ainoastaan taiteelliseen tutkimukseen. Autoetnografiaa on hyödynnetty esimerkiksi sosiaalitieteissä kenttätöiden yhteydessä, jolloin tutkija on havainnoinut ajatuksiaan, tunteitaan ja kehollisia kokemuksia kenttätyön aikana, mutta autoetnografisesta näkökulmasta osana tutkimusprosessia (Ellis 2004).

Tami Spry (2016) on kritisoinut autoetnografista tutkimusta liiallisesta itseen keskittymisestä ja ”toiseuden”, ”toisen” unohtamisesta. Spryn (2016, 37–38) mukaan autoetnografinen tutkimus ottaa huomioon tutkijan position, ympäröivän sosiokulttuurisen kontekstin ja antaa ”toisen” määritellä itse itsensä. Autoetnografista tutkimusta tekevä tutkija käy dialogia näiden tekijöiden välillä ja nostaa esiin elementtien välisiä valtasuhteita (Spry 2016, 37–38).

Mutta onko autoetnografia tarpeeksi tieteellistä? Voiko autoetnografia olla pro gradu -tutkielman metodologinen lähtökohta? Ovatko omat kokemukseni merkittäviä tutkimuksen aiheen ja tutkimuskysymysten kannalta?

*Peperuda lele ot planina lele, peperuda lele, ot planina.  
Hubava moma malka moma, hubava moma malka Rada.  
Peperuda Rada govori lele, peperuda Rada govori.  
Do studena voda chaka libe, do studena voda chaka libe.  
Kde e moito libe, peperuda, libe?  
Kussa kulkoo, mila, kultalintu?  
Iz planinata tvoito libe, iz planinata hodi libe.  
Che sam chakala dve godini lele, peperuda lele peperuda.*

(eng. A girl called Rada was waiting for her love near a spring for two years. She asks a butterfly: “Where is my love, where is my golden bird?”  
“He is still walking in the mountains”, the butterfly replies.)

(Emmi Kujanpää, Finno-Balkan Voices 2014)

Kirjoitin yllä olevan Peperuda-tekstin (suom. Perhonen) vuonna 2009 Erasmus-opintojeni aikana Plovdivin Musiikkiakatemiassa<sup>10</sup>. Asuntoni ikkunasta näkyi Rodopi-vuoristo ja kaipasin koti-Suomessa asuvaa poikaystävääni. Tekstistä syntyi ’Peperuda’ -teos, joka on sävelletty neliääniselle kuorolle. Sävellyksen harmoniassa ja rytmiikassa on vaikutteita bulgarialaisesta kuoromusiikista. Sävellys on julkaistu vuonna 2014 levyllä Finno-Balkan Voices: Finno-Balkan Voices.

Halusin kommentteja ’Peperuda’-sävellykseen kuoronjohdon opettajaltani Ivan Deliradevilta ja otin sävellyksen mukaan kuoronjohdon tunnille. Olin etukäteen ajatellut, että käymme Deliradevin kanssa läpi sävellyksen harmonisia ratkaisuja ja äänenkuljetusta. Toivoin myös, että Deliradev ilahtuisi taiteellisesta askeleestani, koska olin nivonut sävellykseen Bulgariassa opiskelemiani kuorosävellysten musiikillisia elementtejä ja jopa kirjoittanut tekstin pääasiassa bulgarian kielellä, jota olin opiskellut vasta muutaman kuukauden. Päinvastoin odotuksiani Deliradev ei kommentoinut sävellystäni millään tavalla. Hän katsoi nuotteja ymmärtämättä, että olin kirjoittanut teoksen itse. Yritin selittää, mistä on kysymys, mutta Deliradev ei ymmärtänyt mistä puhuin. Olin hämmentynyt, pettynyt ja nieleskelin itkua.

Vasta myöhemmin, työskenneltyäni useita vuosia bulgariaalaisten naispuolisten laulajien kanssa, ymmärsin, että Deliradev, lähes 70-vuotias kuoronjohdon professori, ei voinut

---

<sup>10</sup> Olin opiskelijavaihdossa kevätlukukauden 2009 Plovdivin Musiikkiakatemiassa Sibelius-Akatemian kansanmusiikin osastolta. Opiskelin Plovdivin Musiikkiakatemiassa pääaineena kansanlaulua ja sivuaineina kuorolaulua, kuoronjohtoa, bulgariaalaista kansanperinnettä ja tamburansoittoa. Sibelius-Akatemiassa (2004–2011) pääaineitani olivat kansanlaulu ja kanteleet.



käsittää, kuinka ei-bulgarialainen naispuolinen laulunopiskelija on voinut säveltää ja sanoittaa bulgarialaistyyllisen kuorosävellyksen. Bulgariassa laulajat, jotka ovat pääasiassa naisia, eivät sävellä, sovi tai sanoita, vaan säveltäjät ovat pääsääntöisesti miehiä, ja sävellysten tekstit vanhaa kansanrunoutta.

Carol Silverman (2004) on nostanut esiin bulgarialaisella kansanmusiikkikentällä valinneita epätasa-arvoisia sukupuolirooleja sosialismin aikana. Silvermanin (emt.) mukaan naispuoliset muusikot, jotka olivat useimmiten laulajia, olivat alisteisessa asemassa miesmuusikoihin nähden. Naisten odotettiin pikemminkin antavan oman kotikylänsä repertuaaria sovitettavaksi miessäveltäjille (ks. tarkemmin luku 3.3) kuin luovan uutta musiikkia (emt.). Myös Buchananin (1995) mukaan ajattelutapa tiukoista muusikon rooleista on peräisin sosialismin ajalta. Kokemukseni mukaan Silvermanin kuvaamat sukupuoliroolit elävät edelleen vahvoina 2010-luvun bulgarialaisessa kansanmusiikkielämässä, vaikka sosialistinen ajanjakso loppui 25-vuotta sitten.

’Peperuda’-teoksen myötä kohtasin reaktioita, jotka nostivat esiin bulgarialaisten naislaulajien roolia koskevia odotuksia, käsityksiä ja asenteita. Asenteet poikkeavat suuresti suomalaisten naispuolisten kansanmuusikoiden rooleista ja odotuksista. Eroon on historiallinen syy: Suomessa syntyi 1970-luvulla kansanmusiikkiliike, joka kannusti sekä nais- että miespelimanneja omien sävellysten tekemiseen (Järviluoma 1991, 141). Esimerkiksi Kiuruvedellä, jossa aloitin kanteleensoiton opiskelun vuonna 1986, omien sävellysten ja sanoitusten tekeminen oli olennainen osa kansanmusiikin perusopetuksen opetussuunnitelmaa. Omaan säveltämiseen ja sanoittamiseen kannustettiin ja sitä jopa vaadittiin.

Miksi päädyin autoetnografiseen näkökulmaan tutkimushaastatteluiden lisäksi?

Autoetnografinen tutkimusmetodi ei ole identiteetin etsimistä tai itsetutkiskelua (Spry 2016, Spry 2006 ja 2011 mukaan). Itsetutkiskelun sijaan pyrin nivomaan omat, suhteellisen tuoreet kokemukseni tasa-arvoiseen dialogiin sekä teoreettisen kirjallisuuden että tutkimushaastatteluaineiston kanssa. Toivon, että autoetnografinen metodi tuo lisänäkökulman tutkielman tuottamaan uuteen tutkimustietoon.

### 3. BULGARIALAISEN KANSANLAULUN TYYLIKERROSTUMAT

Käsittelen kolmannessa luvussa bulgarialaisen kansanlaulun tutkimusta ja kansanlaulun tyylikerrostumia. Nostan esiin paikallisia musiikkikerrostumia: kylä-, hää- ja kuorosovitustyylejä sekä transnationaalisuutta: ei-bulgariaalaisten kuorojen versiota paikallisesta perinteestä. Olen rajannut pois Balkanin alueella nykypäivänä suosittu *pop folk* -tyylin<sup>11</sup>, joka yhdistää romanien tanssirytmeyttä, konemusiikkitaustoja, kansanlaulujen ornamentointitapoja ja soft-pornoa.

Esittelen bulgarialaisen kansanlaulun vanhinta kerrostumaa eli perinteistä kansanlaulutapaa Kalin Kirilovin (2015) kylätyyli-käsitteen kautta ja nostan esiin laulutyylien eroja eri perinnealueiden välillä. Lisäksi analysoin perinteisen musiikkianalyysin avulla Rodopi-vuoristosta peräisin olevan 'Säbrali sa se säbrali' -kansanlaulun<sup>12</sup> (bulg. 'Събрали са се събрали', suom. He kerääntyivät) neljää versiota, jotka edustavat sekä paikallisia että transnationaalisia tyylejä. Vertailen neljän version tekstin tulkintaa, rytmisyyttä, muuntelua, ornamentointia ja äänenkäyttöä. Eri versioiden sanat ja suomenkieliset käännökset ovat nähtävillä liitteessä neljä.

Bulgarian historian vaiheet ovat vaikuttaneet monin tavoin bulgarialaisen kansanmusiikin tallennukseen, esityskäytäntöihin ja rooliin bulgariaalaisessa yhteiskunnassa (Rice 2003). Nykyiset bulgariaalaiset ovat sekoitus Volgan alueelta, Ukrainan ja Venäjän kautta tulleita bolgaareja, traakialaisia sekä slaavilaisia, joilta bulgariaalaiset omaksuivat slaavilaisen kielen (Stoin 1981; Rice 2003; Mikova 2009). Tällä hetkellä Bulgariassa asuu seitsemän miljoonaa asukasta (Countrymeters 2016).

---

<sup>11</sup> Tunnetaan myös nimillä *chalga* ja *turbo folk*. Ks. tarkemmin Kurkela Vesa 2013.

<sup>12</sup> Laulun nimi eri versioissa myös 'Säbrali sa sa säbrali' ('Събрали са са събрали') ja 'Subrali sa se subrali'.

Bulgarian historia on monivaiheinen. Ensimmäinen Bulgarian valtakunta perustettiin vuonna 681, jonka jälkeen Bulgaria on ollut itsenäinen kuningaskunta (681–1018, 1185–1396, 1878–1944), osa Bysanttia (1018–1185), osa Ottomaanivaltakuntaa (1396–1878), Neuvostoliiton etupiiriin kuulunut sosialistinen kansantasavalta (1944–1989) ja monipuoluejärjestelmään perustuva tasavalta (1989–). (Rice 2003; Dimitrov 2015.) Bulgarian kieli kuuluu eteläslaavilaiseen kieliryhmään, ja maan asukkaiden enemmistö on bulgariaa puhuvia ortodokseja. Pomakit eli bulgarian muslimit (bulg. *момаци*), turkkilaiset, romanit, juutalaiset, armenialaiset ja aromanialaiset edustavat vähemmistökansallisuuksia Bulgarian eri alueilla (Buchanan 2015).

Bulgarialaisen kansanmusiikin tunnusomaisimpia elementtejä ovat vaihtojakoinen rytmiikka, monipuolinen ornamentointi, moniääninen laulu sekä rintarekisteripainotteinen äänenkäyttötapa (Mikova 2009; Stanilova 2009; Buchanan 2015).

### 3.1 Bulgarialaisen kansanlaulun tutkimus

Bulgarialaisen kansanmusiikin tallentamisen syntyvaiheet ja perinteenkeräyksen systematisoituminen kytkeytyvät vahvasti ottomaanivallan murtumista edeltävään aikaan ja sen jälkeisiin vuosikymmeniin (Litova-Nikolova 2004, 90). Bulgarialaisen kansanmusiikin historia on sidoksissa kansallisromantiikkaan ja kansallistunteen luomiseen kansanmusiikin avulla.

Vanhin kirjallinen merkintä bulgarialaisesta kansanlaulusta on vuodelta 1857. Merkintä on nuotinnos laulusta 'Janka majka sitno drebne plete' (suom. Jankan äiti neuloo taitavasti), joka julkaistiin neumikirjoituksella osana *Българска гусла* (*Bălgarska gusla*, suom. Bulgarialainen gusla) -kirjaa. (emt., 91.)

1890-luvulla julkaistiin lukuisia kansanlaulukokoelmia eri puolilta Bulgariaa, mutta kerääjien ongelmana oli, etteivät he esimerkiksi ymmärtäneet kansanmusiikin vaihtojakoista rytmiikkaa. Nuotinnosten tarkkuus ja ymmärrys kansanmusiikin luonteesta kasvoivat vuosikymmenten kuluessa. (emt., 92–94.) Esimerkiksi Litova-Nikolovan (emt., 92–94) mukaan Karel Mahan (1849) mainitsi kirjassa *Hauume napevi, Сборник за Народни умотворения* (*Našite napevi, Sbornik za Narodni umotvoreniya*, suom. Meidän laulumme, kokoelma kansantiedettä) improvisoinnin olevan syynä kansanmusiikin lukuisiin versioihin samasta kappaleesta.

Vasil Stoinia (1880–1938) pidetään merkittävämpänä bulgarialaisen kansanmusiikin tallentajana ja tutkijana. Vasil Stoin tallensi vuosien 1925–1938 välisenä aikana 12 000 kansansävelmää yli 400 kylästä ja kaupungista. Lisäksi Vasil Stoin ohjasi yli 10 000 sävelmän tallentamista Valtion Musiikkiakatemian professorina ja johtajana. Vasil Stoinin ohjauksessa kansansävelmät nuotinnettiin korvakuulolta, ja nuotinnokset tarkistettiin siten, että kerääjä lauloi nuotintamansa laulun sen esittäjälle. (Pejtševa & Dimov 2008, 41–42.)

Valtavan tallennusurakan myötä Vasil Stoin loi pohjan bulgariaalaisten kansansävelmien luokittelulle ja kansanperinteen aluejaottelulle, jolla on ollut suuri merkitys kansanmusiikin esittämiselle ja tutkimukselle 1900- ja 2000-luvuilla. Kansanmusiikin perinnealuejako sai lopullisen muodon Stoinin tyttären, Elena Stoinin (1915– ) vuonna 1981 julkaisemassa tutkimuksessa *Българската народна музика. Мусикално-Фолклорни диалекти в България* (*Bălgarskata narodna muzika. Musikalno-folklorni dialekti v Bulgaria*, suom. Bulgarialainen kansanmusiikki. Musiikillisen kansanperinteen murteet Bulgariassa) (Litova Nikolova 2004, 116).

Elena Stoin (1981, 52–84) jakaa kirjassa Bulgarian seitsemään perinnealueeseen, jolla kullakin on omat musiikilliset tyylipiirteet esimerkiksi ornamentoinnissa, rytmiikassa ja äänenkäytössä sekä laulu- ja instrumentaalimusiikin lajeissa, soittimissa ja esitystilanteissa. Vasil ja Elena Stoinin tutkimuksia ei ole julkaistu englanniksi (Pejtševa & Dimov 2008, 46), mutta heidän ja usean bulgarialaisen etnomusikologin

tallennustyön tuloksia on julkaistu digitaalisesti WebFolk-projektin (ks. tarkemmin luku 2.2) myötä. Stoinien tutkimukset käsittelevät pääasiassa bulgaarien musiikkia ja Bulgarian vähemmistöjen musiikki jää tutkimuksissa vähälle huomiolle.

Nikolai Kaufman (1925–) on tutkinut monipuolisesti sekä Bulgarian että lähialueiden kansojen musiikkia. Häntä pidetään bulgarialaisen kansanlaulun moniäänisyyden merkittävimpänä tutkijana. Kaufmanin moniäänisyyttä käsittelevä tutkimus

*Българската многогласна народна песен (Bălgarskata mnogoglasna narodna pesen,* suom. Bulgarialainen moniääninen kansanlaulu) julkaistiin vuonna 1968.

Sofialainen etnomusikologi Lozanka Pejtsheva on tutkinut muun muassa bulgariaalaista nykykansanmusiikkia 2000-luvulla. Pejtsheva on käsitellyt tutkimuksissaan myös bulgarialaisen kansanlaulun transnationaalisuutta. Yhdysvaltoihin asettunut, bulgariaalaissyntyinen Kalin Kirilov on tutkinut kirjassa *Bulgarian Harmony* (2015) (suom. Bulgarialainen harmonia) bulgarialaisen kansanmusiikin moniäänisyyttä eri tyylikerrostumissa.

Zoja Mikova on puolestaan tutkinut Plovdivissa asuvien vähemmistöjen, kuten juutalaisten ja armenialaisten kansanmusiikkia ja rituaaleja. Marraskuussa 2016 Mikova järjesti Plovdivin Musiikkiakatemiassa *Непознатите (Nepoznatite,* suom.

Tuntemattomat) -seminaarin, jossa Bulgarian eri alueiden vähemmistöt esittelivät lauluja, tansseja ja kansanpukuja (Академия за Музикално, Танцово и

Изобразително Изкуство - АМТН 2016). Mikovan luoma projekti edustaa uutta, moniäänisempää kansanmusiikin tutkimusta Bulgarian sisällä. Mikovan (2016) mukaan vähemmistöfestivaalille oli kuitenkin vaikea löytää tarvittavaa rahoitusta paikallisten päättäjien ennakkoluulojen vuoksi.

### 3.2 Kylätyyli ja bulgarialaisen kansanlaulun perinnealueet

Kirilov (2015) kutsuu eri perinnealueiden kylien esitystapaa pelkistetyksi kylätyyliksi (engl. *village style*). Eri perinnealueiden kylien kansanmusiikkia pidettiin sosialismin aikana (1944–1989) aidoimpana musiikin muotona. Kylien musiikkia sekä tallennettiin että tuettiin erilaisin koulutusmuodoin ja festivaalein. (Kirilov 2015, Silvermann 1983 mukaan.) Kansanmusiikkia äänitettiin levyille ja sitä esitettiin kaupunkien eri tapahtumissa ja päivittäin sekä radiossa että televisiossa. Kylien laulajista ja pelimanneista tuli sosialismin aikaan ammattimuusikoita (Buchanan 1995). Kylätyyli elää edelleen Bulgarian maaseudulla. Nykypäivänä kylien muusikot ja laulajat esiintyvät aktiivisesti vuotuisjuhlissa ja kesäfestivaaleilla.

Käsittelen tässä luvussa bulgarialaisen kansanlaulun perinnealueita Stoinin (1981) teoriaan pohjautuen. Elena Stoin jakaa Bulgarian seitsämään perinnealueeseen. Stoinin perinnealueita (ks. kuva 1) ovat Luoteis-Bulgaria (alue 1), Pohjois-Bulgaria (alue 2–3), Dobrudža (alue 4), Šopluk (alue 5), Traakia (alue 6–9, Kreikan Traakia 12), Pirin (alue 10) ja Rodopi-vuoristo (alue 11).

Kuva 1. Bulgarian perinnealuekartta (WebFolk 2015).



Nostan esiin kansanlaulun alueellisia eroja rytmiikan, äänenkäytön ja ornamentoinnin eli koristelutapojen välillä. Lisäksi analysoin kylätyylin erityispiirteitä Lûbomir Petovin ja Stefan Janevin esittämän 'Săbrali sa se săbrali' -laulun version avulla.

Luoteis-Bulgaria (alue 1) sijaitsee Serbian valtion ja Stara Planina -vuoriston välissä. Idässä perinnealue kohtaa Vita-joen, pohjoisessa Tonavan. Alueen kansanmusiikkia on tutkinut erityisesti Vasil Stoin, joka julkaisi vuonna 1928 luoteisbulgariaalaista kansanmusiikkia käsittelevän tutkimuksen *Народни песни от Тимок до Витоша* (*Narodni pesni ot Timok do Vita*, suom. Kansanlauluja Timok-joelta Vita-joelle). Luoteisbulgarialainen kansanmusiikki on pääasiassa yksiaänistä, mutta bordunalauluun pohjaavaa kaksiaäänisyyttä esiintyy Belogradin alueella (Stoin 1981, 74). Luoteisbulgarialainen kansanlaulukulttuuri koostuu suurelta osin sadonkorjuulauluista ja erityyppisistä yksi- tai kaksisäkeisistä rituaalilauluista (Mikova 2009). Luoteis-Bulgariassa asuu runsaasti romaniväestöä, jolla on oma lauluperinteensä, ja jonka torvihäämusiikki on tunnettua ympäri maailmaa. Alueen musiikista on saatavilla vähän äänitteitä.

Pohjoisbulgarialainen (alue 2–3) perinnealue muodostuu kahdesta laajasta alueesta: keskisestä ja koillisesta Pohjois-Bulgariasta (Stoin 1981, 69). Pohjois-Bulgarian perinnealue sijaitsee Stara Planina -vuoriston, Romanian ja Dobrudžan keskellä yltyen Mustalle merelle saakka. Pohjoisbulgarialainen lauluperinne on rikkaasti ornamentoitua, ja alueen äänenkäytössä yhdistyy sekä rinta- että ohennerekisteri (ks. tarkemmin rekistereistä Eerola 2009). Laulu on pääasiassa yksiaänistä. Kaksiaäänistä laulua tavataan Jastrebinon ja Antonovon kylissä, joihin on muuttanut väestöä Šoplukin alueelta Länsi-Bulgariasta (Stoin 1981, 71). Pohjoisbulgarialainen laulu on kuulokvaltaan pehmeää, ja esimerkiksi tunnetuimmat pohjoisbulgarialaiset kansanlaulajat Mita Stoitševa (1909–1976) ja Boris Mašalov (1914–1962) käyttävät laulussa kevyttä vibratoa. Pohjois-Bulgariassa on erityisen rikas tanssiperinne. Tasa- ja vaihtojakoisia tansseja, kuten *elenino horo* (bulg. *еленино хоро*), esitetään soittaen ja laulaen (Mikova 2009). Elenino horo on joko 7/8- tai 13/16-tahtilajissa, tulkinnasta riippuen.



Kuva 2. 'Prevenil se Lišo'. Yksiaäninen elenino horo -tanssilaulu Pohjois-Bulgariasta. Laulanut Zoja Mikova 2009. Tahtiosoitus 13/16 (4+4+2+3-iskualajako). Nuotinnos Emmi Kujanpää 2010.

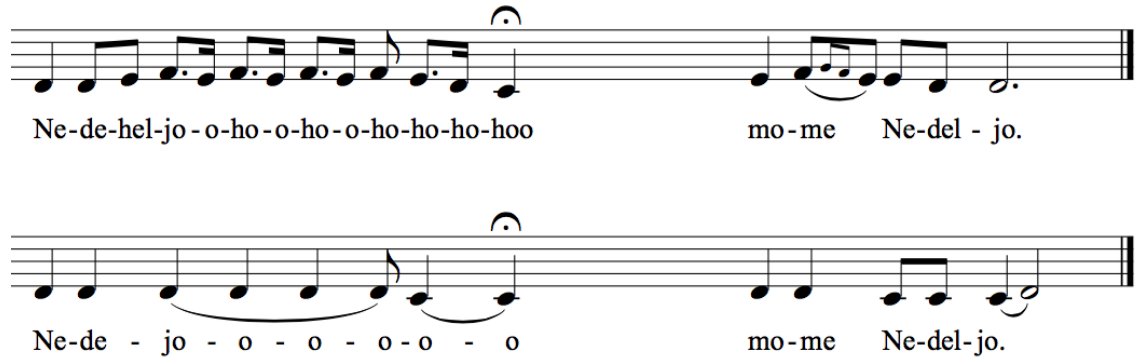
Dobrudža (alue 4) sijaitsee koillis-Bulgariassa, Romanian ja Mustan meren välimaastossa. Dobrudžan perinnealue ulottuu Romanian puolelle. Alueella asuu runsaasti eri kansoja, kuten tataareja, besarabialaisia, turkkilaisia ja saksalaisia. (Stoin 1981, 66.) Dobrudžan alueen kansanmusiikki muistuttaa traakialaista kansanmusiikkia, koska alueelle on muuttanut väestöä Traakian alueelta. Pitkät eeppiset laulut ja pöytälaulut (bulg. *mpanezhi*, *trapezni*) ovat alueelle tyypillisiä. (Stoin 1981, 67.) Äänenkäytössä yhdistyy rinta- ja ohennerekisteri ja äänenkäyttö on dynaamista. Esimerkiksi laulaja Verka Siderovan (1926–) laulussa on kuultavissa sekä voimakkaita että pehmeitä sävyjä.

Tunnettu laulualue Šopluk (alue 5) sijaitsee pääkaupunki Sofian ympärillä. Šoplukin alueella äänenkäyttö on voimakkaan nasaalia ja terävää, jossa kuuluu vahva *tvang* (ks. tarkemmin ääniefekteistä Puurtinen, 2010). Useimmat kansanlaulukuorojen, kuten tunnetuimman Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron, sopraanot ovat Šoplukin alueelta ja alueen laulu on profiloitunut eräänlaiseksi Bulgaria-soundiksi (Buchanan 1995). Šoplukin alueen lauluperinne on usein kaksiaänistä, mutta myös kolmiäänistä laulua tavataan (Rice 2004, 30). Lauluja esitetään antifonisesti, ja äänten välinen intervalli on useimmiten sekunti. Samantapaista laulutapaa tavataan myös Serbian puolella.

Šoplukin alueella tavataan voimakasta kurkkuvibratolaulua sekä *tresene*- (bulg. *тресене*) ornamentointia. Tresene tarkoittaa voimakkaalla äänellä tehtyä aksentoitua ääntä, jossa leikitään rintarekisterin ja ohennerekisterin välisellä erolla. Lisäksi tyypillistä ovat erilaiset laulun aikana tapahtuvat, noin oktaaviin nousevat kiljahdukset. Šoplukin alueen lauluperinne on erittäin rikasta ja laulutavat vaihtelevat kylästä toiseen (Buchanan 2015). Alueella sijaitsevan Bistritsan kylän moniääninen, laulua ja tanssia yhdistävä musiikkiperinne valittiin Unescon aineettoman kulttuuriperinnön luetteloon vuonna 2005 (Unesco 2005). Šoplukin alueella tavataan myös eeppistä lauluperinnettä,



joka on usein viisisävelistä. Pitkät tarinat kertovat sotasankareista ja tarinankerrontaa väritetään erilaisin ornamentein ja vokaalijohdannoin. (Buchanan 2015.)



Kuva 3. 'Nedelja' (laulun loppu). Kaksiääninen rubato-laulu Šoplukin alueelta, Bistritsan kylästä. Laulanut Petrana Kutševa 2007. Nuotinnos Emmi Kujanpää 2016.

Traakian perinnealue (alue 6–9, Kreikan Traakia 12) on Bulgarian perinnealueista suurin ja koostuu neljästä eri osasta. Lännessä ovat Sredna Gora (alue 6) ja Pažardžikin alue (7), Strandžan (alue 9) perinnealue sijoittuu puolestaan lähelle Turkin rajaa. Raja-alueiden keskellä on suuri Traakian laakso (alue 8), joka ylittää nykyisen Kreikan puolelle (alue 12). Traakialaiset heimot saapuivat alueelle vuosina 1600–1200 ennen ajan laskun alkua ja sekoittuivat valloittajakansojen väestön kanssa ajan kuluessa. Traakia on ollut Kreikan musiikillinen keskus, josta myös myyttisen Orfeuksen kerrotaan olevan kotoisin (Mikova 2009).

Pažardžikin alueelle on tyypillistä kaksiääninen laulu, joihin liittyy tresene-koristelu Šoplukin alueen tapaan. Pažardžikin tresene poikkeaa hieman Šoplukin alueen ornamentointitavasta. Pažardžikin alueella lauletaan runsaasti tanssilauluja, joiden tunnetuin tanssirytmi on *kopanitsa* (bulg. *копанѝца*). Kopanitsan tahtiosoitus on 11/8, (2+2+3+2+2-iskualajako). (Litova Nikolova 2004, 62.) Niin ikään Sredna Goran alueella tavataan tresene-koristelua. Sredna Goran alueella on rikas hää- ja työlauluperinne (emt., 59).

[illegible]

Bulgarian ja Turkin rajalla sijaitsevalle Strandžan alueelle on tyypillistä puoli- tai kokosävelaskelvibrato, jota kutsutaan yleisesti stranžda-vibratoksi. Samankaltaista vibratoa on kuultavissa myös Turkin puolen kansanlauluissa. Yanka Rupkinaa (1938–) pidetään tunnetuimpana Strandžan alueen laulujen esittäjänä.

5

Kol - ko sa ma - le kol - ko sa

kol - ko sa mo - mi hu - ba - vi.

Traakian laakson laulut ovat yksiäänisiä, usein hitaita rubatossa laulettuja lauluja, joissa käytetään samanaikaisesti voimakasta vibratoa ja erittäin runsasta ornamentointia. Lauluissa on enimmillään oktaavin laajuinen ambitus, joka on laaja sävelala muiden alueiden lauluihin verrattuna. Laulutyylin ornamentointi imitoi soitinten ornamentointia (Mikova 2009.)

Lounais-Bulgariassa sijaitseva Pirin (alue 10) on nimensä mukaisesti Pirin-vuoriston ympäröimää. Pirinin perinnealue ylettyy Makedoniaan saakka. Pirinin perinnealueen ja Makedonian Vardarin alueiden musiikeista ei ole löydettävissä suuria eroavaisuuksia (Stoin 1981, 79). Pirin alueen tunnetuinta musiikkilajia kutsutaankin *makedonsko horoksi* (bulg. *македонско хоро*). Makedonsko horot ovat vaihtojakoisia, usein mollissa esitettyjä haikeita lauluja, jotka muistuttavat suomalaista iskelmää. Lajin tahtiosoitus on 7/8 (3+2+2-iskualajako). Pirinin alueen lauluperinne on pääasiassa kaksiaäänistä, ja kaksiaäänisyyden tavat vaihtelevat eri alueilla. Yleinen käsitys on, että naiset laulavat ja miehet soittavat, mutta mieslauluryhmiä löytyy Banskon alueelta, ja naiset soittavat muun muassa Suomessakin vierailleessa Bisserov Sisters -yhtyeessä. Alueen lauluissa tavataan vasaravibratoa ja erityyppisiä kiljahduksia. Äänenkäyttö on vanhoilla äänitteillä voimakkaan paineista ja laulut esitetään usein antifonisisesti (BULGARIE Traditions vocales, 1997).

Rodopi-vuoristo (alue 11) sijaitsee Traakian lounaispuolella Etelä-Bulgariassa, lähellä Kreikan rajaa. Rodopi-vuoristossa asuu bulgarialaisia, pomakeja, romaneja ja aromanialaisia. Rodopi-vuoriston lauluperinne on pääasiassa yksiaäänistä, mutta kaksiaäänisyyttä tavataan erityisesti pomakeilla Velingradin alueella ja bulgarialaisilla Nedelinon alueilla (Litova-Nikolova 2004, 30–31). Rodopi-vuoriston alueen laulut ovat vanhoja, tekstit runollisia ja kielikuvat kauniita. Rodopi-vuoriston kansanlaulujen perinteinen äänenkäyttö on rintarekisteripainotteista, voimakasta ja laulutavan sanotaan matkivan säkkipillin soittoa (Mikova 2009). Rodopi-vuoriston pääasiassa yksiaäänisiä lauluja esitetäänkin usein säkkipillin säestyksellä. Rodopi-vuoriston isoa matalaäänistä säkkipillityyppiä kutsutaan *kaba gaidaksi* (bulg. *каба гайда*) (Mikova 2009). Lisäksi Rodopi-vuoriston kansanlauluille on tyypillistä pienen terssin alueella tapahtuvat glissandot, pentatoninen asteikko ja septimihypyt (Stoin 1981, 62–65; Mikova 2009). Rodopi-vuoriston laulutyylin ornamentit ovat nopeita etuheleitä tai useamman vierekkäisen sävelen välisiä virtuoottisia korukuvioita (Stanilova 2009). Välillä erityisesti miesten laulussa kuulee käytettävän vibratoa (Mikova 2009). Rodopi-vuoriston laulujen rytmiikka on usein tasa- tai kolmijakoista (Mikova 2009).



Kuva 6. 'Säbrali sa se säbrali'. Yksiääninen laulu Rodopi-vuoriston alueelta. Laulanut Lûbomir Petov 2004.<sup>13</sup> Alkuperäissävellaji es-molli. Nuotinnos Emmi Kujanpää 2016.

'Säbrali sa se säbrali' -laulu kertoo kolmesta työstä, jotka kokoontuvat kehräämään, mutta nukahtavat ja herättyään huomaavat, että heidän yllään olleita koruja ja vaatteita on varastettu. Laulun teema on tyypillinen bulgarialaisille kansanlauluille. Siinä kuvataan tyttöjen tai naisten elämää (Rice 1994, 116–120). Toisinaan tämän tyyppisten tarinoiden avulla on haluttu kiertoilmauksin neuvoa nuoria tyttöjä välttämään pahoinpitely, varkaus tai raiskaus (Rice 1994, 119). Varastettujen korujen teema on kansanlauluissa yleismaailmallinen. Esimerkiksi itämerensuomalainen Kuuttaren korut -tarina käsittelee samaa anastettujen korujen teemaa.

Rodopi-vuoristosta kotoisin olevan laulajan Lûbomir Petovin versiossa (ks. laulun sanat liite 4) on kaksi tyttöä, joilta katoavat kaulakoru, vyö ja mekko. Tytöt ovat varmoja, että varkaina ovat toimineet vieraan kylän pojat. Petovin esitys 'Säbrali sa se säbrali' -laulusta sisältää tyypillisiä Rodopi-vuoriston perinteisen laulun eli kylätyylin elementtejä. Petov tulkitsee kappaleen voimakkaalla rintarekisteripainotteisella äänellä, ja laulua säestää Stefan Janevin soittama kaba gaida. Janev muuntelee säkeistöjen aikana laulumelodiaa. Petov imitoi selvästi kaba gaidan soittoa ja laulaa monisäkeistä tarinaa melko tasaisella dynamiikalla, hieman säkkipillimelodiaa jäljessä. Petov koristelee melodiaa käyttämällä Rodopi-vuoristolle tyypillistä pienen terssin välistä glissandoa ja yhden tai kahden sävelen etuheleitä.

<sup>13</sup> Albumilta Lûbomir Petov & Stefan Janev 2004: *Rodopski narodni pesni. Яжте пиџте и добра дума думайте. Eat and drink, and speak the good word.* Omakustanne.

Muuntelua ja taitoa koristella melodiaa monipuolisesti on pidetty Bulgarian kylissä taitavan laulajan tunnusmerkkinä (Rice 1994, 114). Kansanlaulaja Todora Varimezovan (emt. 114) mukaan laulaja laulaa sydäimestä (bulg. *nee om cъpue, pee ot särtse*) ja puhuu totta silloin, kun hän improvisoi sekä ornamentteja, rytmiä ja melodiaa. Petov ei juurikaan muuntele melodiaa esityksen aikana. Petov varioi säkeistöjen aikana ainoastaan etuheleitä ja muuntelu on niissäkin hyvin vähäistä.

Sen sijaan Lûbomir Petovin ja Stefan Janevin esittämä versio on rytmisesti muuntuva. Janev soittaa säkkipillialkusoiton ja välisoitot tasajakoisina (4/4), ja Petovin versio vaikuttaakin ensikuulemalta tasajakoiselta. Laulun puolella välissä on muutama säe, jossa iskualat jakautuvat vaihtojakoisen 3+2+2+2+2+2+3-iskualajaon mukaisesti.

### 3.3 Paikallinen ja transnationaalinen kuorolaulu

Bulgarialainen kansanlaulukuorokulttuuri syntyi 1950-luvulla, jolloin kansanlauluja alettiin sovittaa isommille kokoonpanoille (Buchanan 1995). Kuorolaulajat olivat ja ovat edelleen pääasiassa naisia. Naiskuorot muodostettiin siten, että kylistä etsittiin taitavimmat laulajat, jotka hallitsivat oman perinnealueensa tyylin (Hristova 2009). Kuoroja muodostettiin sekä alueellisesti eri kaupunkeihin että valtion edustuskuoroksi (Buchanan 1995). Tunnetuimpia bulgarialaisia naiskuoroja ovat Filip Kutev Ensemble, Angelite sekä Bulgarian radion ja television naiskuoro. Bulgarian radion ja television naiskuoro on tunnettu vuodesta 1975 lähtien Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron nimellä (Hristova 2007). Bulgarialainen kuoromusiikki saikin tunnettuutta maailmalla 1960-luvulta lähtien erityisesti Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron menestyksen myötä.

Bulgarialaisia kansanlauluja sovitettiin sekä kuoroille että kylien soittajista muodostetuille kansanorkestereille. Sovituksista käytetään yleisesti nimeä *obrabotki*

(bulg. *обработка*, suom. sovitus<sup>14</sup>) (Kirilov 2015, 13–15). Obrabotki-tyyli syntyi kun sosialistinen hallinto palkkasi klassisen musiikin koulutuksen saaneita säveltäjiä tekemään sovituksia uusille kuoroille ja orkestereille (Buchanan 1995). Obrabotkit olivat usein moniosaisia ja monimukaisesti soinnutettuja teoksia, ja kuorosovituksissa korostettiin dissonoivia elementtejä, vaihtojakoista rytmiikkaa ja erityisesti länsibulgarialaisen Šopluikin alueen ornamentointi- ja äänenkäyttötapoja. Edellä mainituista elementeistä muodostui länsimaiseen laulumusiikkiin tottuneelle eksoottinen kuulokuva. (Buchanan 1995; Buchanan 2015.) Silvermanin (2004) mukaan paikalliset bulgarialaiset pitävät obrabotkia esittäviä kuoroja sosialistisen järjestelmän edustajina ja vieroksuvat kuorojen esittämää musiikkia. Länsimaissa bulgarialaiskuorojen vastaanotto on sen sijaan ihailevaa eli päinvastaista (ems.). Bulgarialaiset kansanlaulukuorot esiintyivät ympäri maailmaa ja manifestoivat samalla sosialistisen järjestelmän erinomaisuutta (Buchanan, 1995).

Hristova (2007, 16) jakaa kuoro-obrabotkit kolmeen vaiheeseen. Ensimmäisessä vaiheessa obrabotkit perustuivat erityisesti säveltäjä Filip Kutevin sovituksiin, joiden harmoniat olivat vain osittain funktionaalisia (ems.). Ensimmäisen vaiheen obrabotkissa oli usein mukana paikallaan pysyviä bordunasäveliä ja laskevia kulkuja erityisesti altoäänissä. Monista ensimmäisen vaiheen obrabotkista on tullut bulgarialaisen kansanlaulun klassikoita. Kutev oli käyttänyt sovituksissaan myös uusia sanoituksia ja säveltänyt perinteisiin sävelmiin uusia osia (Rice 2003, 64–65). Toinen vaihe painottui erityisesti Krasimir Kûrkčijskin sovituksiin, joissa oli vaikutteita Šopluikin perinnealueen dissonoivista sävelmistä ja terävästä, nasaalista äänenkäytöstä (Hristova 2007, 16). Kolmannessa vaiheessa obrabotkit muuttuivat moderneiksi läpisävelletyiksi kokeiluiksi (ems.). Moderneja obrabotkia sävelsi muun muassa Ivan Spassov.

Kirilovin (2015, 13) mukaan obrabotkien sovituslementtejä kontrolloitiin sosialistisen hallinnon taholta. Obrabotkissa ei muun muassa saanut olla liikaa muuntelua tai länsimaisen taidemusiikin elementtejä, mutta käytännössä vaikutteiden välttäminen oli vaikeaa (ems.). Kuorosovitusten luominen tapahtui usein siten, että kuoroihin valitut

---

<sup>14</sup> Jatkossa obrabotki.

kansanlaulajat lauloivat omaa henkilökohtaista tai kotikylänsä repertuaaria säveltäjille, jotka sovittivat lauluista uusia versioita. Välillä kävi myös niin, että laulajat eivät olleet tyytyväisiä sovitukseen, ja säveltäjät ottivat sovituksesta saadun kunnian itselleen laulun lähteen unohtaen (Rice 1994, 212–213).

Kolmen laulajan muodostaman Rhodopea Kaba Trion versio 'Säbrali sa se säbrali'-laulusta<sup>15</sup> kuuluu obrabotki-perinteeseen (ks. nuotti liite 3). Rhodopea Kaba Trion esittämän obrabotkin on sovittanut säveltäjä Tsvetan Georgiev. Kuoronuottiin ei ole juurikaan merkitty laulettavia ornamentteja. Vuonna 1989 perustetun Rhodopea Kaba Trion muodostavat Hristina Ljutova, Silvia Nenkova ja Mariana Pavlov ovat kotoisin Rodopi-vuoristosta. Laulajat ovat kaikki altoja, ja yhtye esittääkin obrabotkia normaalia matalammalle ambitukselle sovitettuna. Kokoonpanon nimessä oleva *kaba* (bulg. *каба*) viittaa edellä mainittuun Rodopi-vuoriston matalaääniseen säkkipillityyppiin. Trion laulutapa muistuttaakin säkkipillin soittoa. (Rhodopea Kaba Trio 2016.)

Rhodopea Kaba Trion versiossa on kolme tyttöä, joilta katoaa kolme tavaraa (ks. laulun sanat liite 4). Trion versiossa ei kuitenkaan kerrota, kuka tavarat olisi voinut varastaa. Rhodopea Kaba Trion kolmen neidon versio heijastanee lauluyhtyeen kolmen laulajan lukumäärää. Georgievin kuorosovituksessa on huomioitu neitojen vuorosanat, ja esimerkiksi säkeessä ”herätkää ystävät ja katsokaa mitä meiltä puuttuu!”, melodian esittäjä laulaa muita ääniä voimakkaammin. Rhodopea Kaba Trion esityksessä on enemmän dynamiikkaa kuin Lûbomir Petovin versiossa. Georgievin sovitus kuuluu Hristovan (2007) obrabotki-luokittelun ensimmäiseen vaiheeseen: Sovituksessa on useita paikallaan pysyviä bordunaääniä sekä laskevia melodiakulkuja toisessa ja kolmannessa lauluäänessä. Georgievin sovituksessa on keskeisessä osassa 'Säbrali sa se säbrali'-laulumelodia, jonka Georgiev on muokannut kahdesta eri lauluun liittyvästä rytmityypistä. Ensimmäinen säe jakaantuu 3+2+2+2+2+2+3-iskualoihin, mutta sen sijaan toinen säe menee 3+2+2+2+3+2+2-iskualajaon mukaisesti. Tsvetan Georgievin obrabotki koostuu useasta osasta. Alkuperäissovituksessa on mukana A-osa, B-osa ja

---

<sup>15</sup> Albumilta Rhodopea Kaba Trio 1995: *Folk Songs*. Gega New Ltd.

coda. Kuorosovituksen B-osa on Georgievin säveltämä. Sovitus päättyy ajanjakson obrabotkille tyypilliseen codaan (Kirilov 2015, 174).

1. Sa - bra-li sa sa sa - bra - li mal-ki-ne mo - mi sred - ni - ne, *gliss.*

1. Sa - bra-li sa sa sa - bra - li mal-ki-ne mo - mi sred - ni - ne,

1. Sa - bra-li sa sa sa - bra - li mal-ki-ne mo - mi sred - ni - ne,

Kuva 7. 'Säbrali sa se säbrali' A-osa. Laulanut Rhodopea Kaba Trio. Sov. Tsvetan Georgiev. Alkuperäinen sävellaji h-molli. Nuotti Birgitt Karlson 2005 ja Emmi Kujanpää 2016.

Sta-ni-te družh-ki da vi - dim, ma-ri, ko-mu kak-vo e lip - sa - lo.

E - e da vi - dim, e - e lip - sa - lo.

E - e da vi - dim, e - e lip - sa - lo.

Kuva 8. 'Säbrali sa se säbrali' B-osa. Laulanut Rhodopea Kaba Trio. Sä. ja sov. Tsvetan Georgiev. Alkuperäinen sävellaji h-molli. Nuotti Birgitt Karlson 2005 ja Emmi Kujanpää 2016.

Laulussa on kolme säkeistöä. Georgiev muuntelee melodiaa säestäviä toista ja kolmatta lauluääntä eri säkeistöissä, mutta äänet ovat pääasiassa staattisia ja muistuttavat säkkipillin paikalla pysyvää bordunaääntä. Sovitettujen äänten väli on usein kvartti. A-osasta on neljä eri versiota, B-osasta kaksi. Rhodopea Kaba Trion versiossa melodia toistuu eri säkeistöissä samankaltaisena. Melodian laulaja koristelee melodiaa lähinnä etuheleillä. Glissando ei ole suora glissando, kuten Lûbomir Petovilla, vaan välisävelet kuuluvat selkeämmin. Kuorosovituksen sävelletyissä B-osassa on mukana muutama etuhele. Muissa kuin melodiaäänessä ei esiinny koristelua.



Hristina Ljutovan, Silvia Nenkovan ja Mariana Pavlovin äänenkäytössä kuuluu vahvasti bulgarialaisen kyläperinteen vaikutus. Siitä huolimatta, että Rodopi-vuoriston laulu on äänenkäytöltään usein monotonista, Rhodopea Kaba Trion esityksen dynamiikka on elävää. Tämän voi katsoa johtuvan obrabotki-tyylistä, jossa dynamiikkaa hyödynnetään tärkeänä sovituselementtinä klassisen musiikin estetiikan tapaan. Obrabotkin dynaaminen vaihtelevuus pakottaa trion yhdistämään rinta- ja ohennerekisterin käyttöä. Yhtyeen laulutapa on kuitenkin pääasiassa rintarekisteripainotteinen, ja erityisesti dynaamisesti voimakkaammissa kohdissa äänenkäyttö muistuttaa säkkipillin ääntä.

Hollantilainen Pauni Trio on osa prosessia, jossa bulgarialainen kansanlaulu on muuttunut paikallisesta laulukulttuurista transnationaaliseksi ilmiöksi. Vuonna 2006 perustettu hollantilainen Pauni (suom. riikinkukot) Trio esittää bulgarialaisia kansanlauluja ja kansanlaulusovituksia. Pauni Trion versio<sup>16</sup> 'Säbrali sa se säbrali'-laulusta perustuu Tsvetan Georgievin kuorosovitukseen, mutta Pauni Trion versioissa on hollanninkieliset, laulaja Iris Fickerin kirjoittamat sanat (ks. liite 4). Trio esitti laulun Hollannin TV:ssä syyskuussa 2015, ja TV-esiintyminen on julkaistu YouTubessa. Pauni Trion muodostavat Fickerin lisäksi Mariëlle de Winter ja Juliëtte van Dijk. Pauni Trio on julkaissut kaksi albumia (2009 ja 2013). Yhtye kertoo musiikillaan olevan yhtymäkohtia Le Mystère des Voix Bulgares -kuoron kanssa. Yhtye on myös modernisoinut bulgariaista kuoromusiikkia yhdistämällä sitä ääni-improvisaatioon. (Pauni Trio, 2016.) Yhtye on kääntänyt bulgarialaisia lauluja hollanniksi, ja vuonna 2013 julkaistulla albumilla on mukana myös Balkan-yhtye.

Pauni Trion versiossa laulun transnationaalinen prosessi näkyy erityisesti hollanninkielisessä käännöksessä. Iris Ficker on poiminut hollanninkieliseen versioon bulgariankielisestä tekstistä sanan *lipsalo* (suom. kadonnut) ja muuttanut sanan Lipsalo-nimisen tytön nimeksi. Fickerin romanttinen teksti kertoo Lipsalo-tytön ja pojan kohtaamisesta meren rannalla ja samalla koko laulu on nimi muutettu 'Lipsaloksi'.

---

<sup>16</sup> Pauni Trio 2015: 'Lipsalo' ('Sabrali sa se sabrali'). Dutch national television 3.9.2015. Live@IKONHUIS De Nieuwe Wereld.

Pauni Trion versiossa lipsalo-sana esiintyy välillä samassa kohdassa kuin Rhodopea Kaba Trion esittämässä versiossa. Fickerin tulkinta hyödyntää alkuperäistä tekstiä varsin luovasti. Koska yhtymäkohta alkuperäistekstin ja hollantilais tekstin välillä on epälooginen, on kuitenkin mahdollista, ettei hollantilaisversion sanoittaja ole tiennyt bulgarialaisen laulutekstin sanatarkkaa käännöstä.

1. Don - ke - re nacht aan de ri - vi - er hel - de - re ster - ren en de maan.

1. Don - ke - re nacht aan de ri - vi - er hel - de - re ster - ren en de maan.

1. Don - ke - re nacht aan de ri - vi - er hel - de - re ster - ren en de maan.

Kuva 9. Pauni Trio A-osa. Sov. Tsvetan Georgiev, san. Iris Ficker. Alkuperäinen sävellaji d-molli. Nuotti Birgitt Karlson 2005 ja Emmi Kujanpää 2016.

9  
Gol - ven - de ha - ren, blan - ke ar - men, O - gen als ster - ren rö - de munt.  
Gol - ven - de ha - ren, blan - ke ar - men, en haar naam was Lip - sa - lo.

E - e blan - ke ar - men, e - e rö - de munt.  
E - e blan - ke ar - men e - e Lip - sa - lo.

E - e blan - ke ar - men, e - e rö - de munt.  
E - e blan - ke ar - men e - e Lip - sa - lo.

Kuva 10. Pauni Trio B-osa. Sä. ja sov. Tsvetan Georgiev, san. Iris Ficker. Alkuperäinen sävellaji d-molli. Nuotti Birgitt Karlson 2005 ja Emmi Kujanpää 2016.

Pauni Trion versiossa ei ole juurikaan koruja. Myös esityksen rytmiikka on Petovin ja Rhodopea Kaba Trion versioita yksinkertaisempaa. Esimerkiksi B-osan kahdeksasosarytmit ovat muuttuneet Pauni Triolla neljäsosarytmeiksi. Vaikuttaa siltä,

että hollannin kieli vaikuttaa melodian rytmin käsittelyyn ja rytmiikan yksinkertaistumiseen. B-osan toiseksi viimeinen isku (de-tavu) poikkeaa kaikissa äänissä Rhodopea Kaba Trion versioista.

Pauni Trion äänenkäyttö on varsin erilaista Rhodopea Kaba Trion ja Lûbomir Petovin laulutapaan verrattuna. Pauni Trio esittää kappaleen hiljaisella ja sievällä laulutavalla. Pauni Trio laulaa pääasissa ohennerekisterillä, mutta muutamissa voimakkaammissa kohdissa melodialaulajan äänenkäytössä yhdistyy sekä ohenne- että rintarekisteri. Pauni Trion äänenkäyttötapa poikkeaa Lauševićin (2007) esittämästä näkemyksestä<sup>17</sup>. Onko niin, ettei länsieurooppalaisilla naisilla ole tarvetta voimakkaiden tunnetilojen tai fyysisen voiman ilmaisemiseen äänenkäytön avulla? Vai onko kuitenkin kyse siitä, että bulgarialainen rintarekisteripainotteinen laulutapa on teknisesti melko vaativaa?

On huomattava, että Pauni Trio esittää kappaleen korkeammasta sävellajista, d-mollista, kuin Rhodopea Kaba Trio, jonka esitys on h-mollissa. Tuoko korkeampi sävellaji esiin laulukorkeuden merkityksen tyylipiirteiden toteutumisessa? D-pohjaiset sävellajit ovat usein naisäänille hankalia, ja erityisesti ei-koulutettu ääni huojuu usein rekisterinvaihtokohdasta johtuen rinta- ja ohennerekisterin välillä.

### 3.4 Häättyyli

Häättyyli (bulg. *сватбарска музика*, *svatbarska muzika*)<sup>18</sup> syntyi sosialistisessa Bulgariassa 1970-luvulla, jolloin kansanmusiikki sai vaikutteita länsimaisesta populaarimusiikista, romanimusiikista ja muiden Balkanin alueen maiden

---

<sup>17</sup> Lauševićin (2007, 211–212) mukaan erityisesti bulgarialaisen kuorolaulun voimakas äänenkäyttö oli mullistavaa yhdysvaltalaisille naisille, jotka olivat tottuneita odotuksiin naisten hiljaisesta äänenkäytöstä ja nätiltä kuulostavasta laulutavasta. Bulgarialainen kuorolaulu koettiin voimauttavana ja yhdysvaltalaisnaiset kokivat voivansa ilmaista laulun avulla voimakkaita tunteita, joiden ilmaisua ei pidetty muuten sopivana.

<sup>18</sup> Käytän häättyyli-nimitystä Kirilovin (2015) englanninkielisen käännöksen mukaisesti (engl. *wedding style*).

kansanmusiikeista. Häätyyli on varsin medioitunutta: bulgarialaista kansanmusiikkia esittävillä tv- ja radiokanavilla häätyyli on kansanmusiikin tyyleistä eniten esillä.

Häätyyli ei ollut valtion tukemaa, kuten kansanmusiikki sosialismin aikana yleensä. Tyyliä soittavat muusikot kuuluivat useimmiten vähemmistöihin kuten romaneihin. Tyylin länsimaiset vaikutteet näkyivät sähkösoittimina ja esimerkiksi kansanlaulujen soinnutuksessa. (Buchanan 2015.) Häätyyliin kuuluu olennaisena osana virtuoottinen improvisointi. Sosialismin aikaan improvisointi ja sovitusten vapaat rakenteet edustivat vapautta ja olivat muusikoiden kapinaa kontrolliyhteiskuntaa vastaan. (Rice 2003, 72–73.)

Rositsa Pejtsëva on Rodopi-vuoriston Läkin-kylästä kotoisin oleva kansanlaulaja, joka on opiskellut Plovdivin Musiikkiakatemiassa (Pejtsëva, 2016). Pejtsëva esittää 'Säbrali sa se säbrali' -kappaleen häätyylillä. Pejtsëvan esityksestä on julkaistu musiikkivideo<sup>19</sup> vuonna 2009. Rositsa Pejtsëvan versiossa on mukana kaba gaida, sähköbasso ja kosketinsoitin, joka toimii melodian ja ohjelmoidun rumpukompin soittajana. Pejtsëvan ja yhtyeen musiikkivideo on kuvattu Rodopi-vuoristossa, ja videolla on mukana kansantanssijoita kansanasuihin pukeutuneina. Stefan Janev soittaa videolla säkkipilliä. Pejtsëvan versiossa (ks. laulun sanat liite 4) on kuusi laulusäkeistöä. Kunkin laulusäkeistön jälkeen on välisoitto, jonka kesto vaihtelee yhden ja neljän tahdin välillä.

Pejtsëva ei muuntele melodiaa eikä esitys sisällä häätyylille tyypillistä virtuoottista improvisointia ja muuntelua. Kosketinsoittaja soittaa säkeistöjen taustalla laulumelodiaa, joka kulkee hieman Pejtsëvan laulua edellä. Vaikuttaa siltä, että kosketinsoittaja pyrkii matkimaan säkkipillinsoittoa, ja Pejtsëva laulaa hieman kosketinsoitinta jäljessä kylätyylin tapaan.

Pejtsëvan version rytmiikka on varsin selkeä ja tanssillinen sekä säestyskompin että soitinten painotuksista johtuen. Iskuala jakautuu koko kappaleen ajan 3+2+2+2+3+2+2-jaon mukaisesti. Versiossa on kuultavissa romanimusiikin ja turkkilaisen populaarimusiikin vaikutteita.

---

<sup>19</sup> Rositsa Pejtsëva 2009: 'Събрали са се събрали'. <https://www.youtube.com/watch?v=WreMfydr10g>.



Kuva 11: Rositsa Pejtsheva 'Säbrali sa se säbrali'. Alkuperäinen sävellaji d-molli. Nuotti Emmi Kujanpää 2016.

Pejtsheva laulaa Lûbomir Petovin tapaan yhden ja kahden sävelen etuheleitä. Pejtsheva ei muuntele ornamentteja säkeistöjen aikana muutamia etuheleluunnelmia lukuun ottamatta. Rositsa Pejtshevan laulama glissando poikkeaa Petovin laulamasta. Pejtsheva laulaa pienen terssin laajuisen glissandon laulamalla glissandon alku- (g1) ja loppusävelen (e1) välissä olevan sävelen (f1) selkeästi ja rytmiä korostaen. Vaikka Rositsa Pejtsheva onkin Rodopi-vuoristosta kotoisin oleva kansanlaulaja, hänen äänenkäyttönsä on Lûbomir Petovin äänenkäyttöä kevyempää. Petov esittää laulun d-mollista Pauni Trion tavoin. Pejtshevan äänenkäyttö on ohennerekisteripainotteista ja muistuttaa arabimaiden populaarimusiikin äänenkäyttöä. On huomattava, että myös häätyylin laulutapaa kutsutaan kansanlauluksi (bulg. *народно пеене*, *narodno peene*), vaikka laulutapa poikkeaa erityisesti äänenkäyttötavaltaan kylätyylin rintarekisteripainotteisesta laulutavasta.

Bulgarialaisia musiikkivideokanavia katsoessa on kuultavissa, että häätyylin esitysten ornamentointi voi olla erittäin runsasta, mutta korujen muuntelu vähäistä. Häätyylissä käytetään erityisesti Strandžan alueen vibratoa. On myös kiinnostavaa, että kansanlaulun akateeminen koulutus on vaikuttanut melodian, ornamenttien ja rytmin muuntelun huomattavaan vähentymiseen. Sama ilmiö koskee myös mikrointervallien käyttöä. Tämä tuli esille opiskellessani Plovdivin Musiikkiakatemiassa vuonna 2009. Laulunopetus pohjautui eri perinnealueiden repertuaarin ja ornamentointitapojen opetteluun eikä opetuksessa kiinnitetty lainkaan huomiota mikrointervalleihin, melodian muunteluun tai improvisoituihin.

Ilmiö on tullut esille myös eri yhteistyöprojekteissa akateemisesti koulutettujen bulgarialaislaulajien kanssa. Vuonna 2010 opettelin YouTuben avulla Šhoplukin alueelta tallennetun mikrintervalleja sisältävän arkistoäänitteen ja esitin sen Finno-Balkan Voices -yhtyeen laulajille. Yhtyeen bulgarialaislaulajat kuitenkin ihmettelivät, miksi olen opetellut laulun, jossa mummot laulavat väärin. Myös Dora Hristova (2016) mainitsi tyytymättömyytensä kansanlaulajien akateemiseen koulutukseen. Hristova työskenteli vuoteen 2015 saakka Plovdivin Musiikkiakatemian yhtyelaulun professorina ja huomasi, että monet kylistä tulleet kansanlaulajat menettivät neljän koulutusvuoden aikana äänensä, kun laulajat opettelivat kaikkien perinnealueiden tyylejä kansanlaulun yksityistunneilla (Hristova 2016).

## 4. TUTKIMUSHAASTATTELUT

Valitsin haastateltavat tutkimukseen pitkäkestoisen bulgarialaisen laulun tai Balkanin alueen musiikin harrastajuuden perusteella. Kukin haastateltava antoi minulle luvan käyttää tutkimuksessa omaa nimeään. Haastattelut tehtiin elokuussa 2016.

Haastattelin ensimmäisenä Inkeri Sippo-Tujusta ja Ari Tujusta. Sippo-Tujunen on 56-vuotias helsinkiläinen diplomi-insinööri. Hän ollut mukana balkanilaisia tansseja esittävässä Frunza-ryhmässä vuodesta 1983 saakka ja toiminut siitä lähtien ryhmän ohjaajana. Hän on laulanut myös bulgarialaista perinne- ja kuorolaulua esittävässä Kuvavitsa-kuorossa vuodesta 2010 lähtien. Sippo-Tujusen puoliso, Ari Tujunen, on 63-vuotias juuri eläköitynyt diplomi-insinööri. Hän on ollut mukana Frunza-tanssiryhmässä vuodesta 1980 lähtien ja ohjannut yhdessä Sippo-Tujusen kanssa Frunzaa jo yli kolmenkymmenen vuoden ajan. Haastattelu tapahtui Sippo-Tujusen ja Tujusen kotona Helsingin Kannelmäessä. Inkeri Sippo-Tujunen on vieraillut Bulgariassa viisi kertaa vuosina 1986–2016 ja osallistunut Bulgariassa tanssi- ja laulukursseille. Ari Tujunen on osallistunut Bulgariassa tanssikursseille vuosina 1985 ja 1986.

Kolmas haastateltavista oli bulgarialaissyntyinen Slavina Petrova, joka on 31-vuotias sosionomi. Hän työskentelee tällä hetkellä vastaanottokeskuksessa pääkaupunkiseudulla. Petrova on asunut Suomessa kuusi vuotta, ja hän on juuri saanut Suomen kansalaisuuden. Sosionomiopintojen lisäksi Petrova on valmistunut Varnan kauppakorkeakoulusta Bulgariasta. Petrova on laulanut Kuvavitsa-kuorossa syksystä 2015 lähtien. Petrova on kotoisin Bulgarian Dobrichista, jossa hän lauloi kaupungin kuorossa kahdeksan vuoden ajan. Kuoron ohjelmisto koostui kansanlauluista sekä kirkkomusiikista. Haastattelin Petrovaa Espoossa tapiolalaisessa puistossa.

Anna-Maija Ihander on Turun yliopistosta englannin kielen kääntäjäksi valmistunut 36-vuotias filosofian maisteri. Ihander luki sivuaineenaan musiikkitiedettä. Ihander

työskentelee freelance-kääntäjänä ja on kääntänyt muun muassa Soundtracker-televisiosarjaa. Kääntäjän työn ohella hän opiskelee teatterimusiikkia Tampereen ammattikorkeakoulussa. Ihander perusti bulgariaalaista kuoromusiikkia esittävän Slavonic Tractor -kokoonpanon vuonna 2002. Slavonic Tractorissa laulaa tällä hetkellä seitsemän laulajaa. Yhtye on julkaissut EP:n (2009) ja albumin (2010). Ihander on vierailut ja esiintynyt Bulgariassa kaksi kertaa (2005 ja 2014). Haastattelin Ihanderia turkulaaisessa kahvilassa.

Christoffer von Bonsdorff on suomenruotsalainen 56-vuotias filosofian maisteri, joka opiskeli pääaineenaan germaanista filologiaa Helsingin yliopistossa. Von Bonsdorff soittaa pianohaitaria ja laulaa. Hän soittaa Balkanin alueen musiikkia esittävässä Svirki Svirjat -yhtyeessä, joka on perustettu vuonna 1996. Svirki Svirjat on kuusihenkinen kokoonpano, joka muodostuu tällä hetkellä suomalaismuusikoista, turkkilaistaustaisesta perkussionistista sekä makedonialaistaustaisesta laulajasta. Svirki Svirjat on julkaissut demokasetin (1997) sekä CD-levyn (2000). Von Bonsdorff on vierailut Bulgariassa vuodesta 1994 lähtien noin 30 kertaa ja omistaa talon Drumoharin kylässä Pirinin alueella. Hän lauloi myös Kukuviitsa-kuorossa vuosina 2010–2016.

#### 4.1 Transnationaalisuus tutkimushaastatteluissa

Steven Vertovecin (2009) mukaan transnationaalisuus on ilmiönä monitasoinen: ylijärjainen vuorovaikutus ilmenee eri kerroksina yksilöiden, ihmisryhmien ja kansallisuuksien välillä. Tarkastelen luvussa transnationaalisuuden eri kerrostumia, ylijärjaisia verkostoja, transnationaalisuutta, paikallisuutta sekä transnationaalisuuden ja nationalismien kohtaamispintoja. Käsittelen aiheita haastateltujen esiin nostamien teemojen pohjalta sekä autoetnografisesta näkökulmasta.

Tanssiryhmä Frunzan syntyhistoriassa on useita transnationaalisia tasoja. Frunza sai alkunsa vuonna 1978 Helsingin ruotsinkielisessä työväenopistossa (ruots. Svenska



Arbetarinstitutet). Opistossa toimi tuolloin hollantilaisen Wim van der Kooij'in vetämä israelilaisten kansantanssien ryhmä. Frunza irrountautui opistosta itsenäiseksi tanssiryhmäksi ja esitti tämän jälkeen kansantansseja myös muista maista. Frunzan ohjelmisto painottui myöhemmin Balkanin alueen tanssien esittämiseen, ja ryhmä on yhdistänyt tansseihin myös laulua. Alkuperäisessä Frunzassa oli mukana viisi suomenruotsalaista naista ja alkuvuosien aikana Frunza muodostuikin puoleksi suomenruotsalaisista jäsenistä. Mukana oli ensimmäisinä vuosina myös Suomen tataareja sekä suomalaistaustaisia tanssijoita. (Tujunen ja Sippo-Tujunen 2016.) Kansainvälisiä tansseja esittävä, suomalaisista vähemmistöistä ja suomalaisista muodostunut monikielinen ryhmä aiheutti välillä hämmennystä:

Päästiin kerran lehteen, että turkkilainen tanssiryhmä Frunza esiintyy. Yks tataareista oli ollu se yhdyshenkilö ja sillä oli turkkilainen nimi. (Sippo-Tujunen 2016, 49:00–49:10)

Frunzassa on ollut ja on tällä hetkellä mukana useita ensimmäisen polven maahanmuuttajia. Haastattelussa ilmeni, että ryhmän toiminnan pääpaino on nimenomaan Balkanin alueen tanssien esittämisessä, eikä Frunzan toimintaan liity erityistä ideologiaa maahanmuuttajajäsenten sulauttamisesta suomalaiseen yhteiskuntaan.

Tällä hetkellä Frunza koostuu pääasiassa suomalaistanssijoista. Ryhmän kansainvälinen jäsenistö tulee kuitenkin esille, kun Sippo-Tujunen ja Tujunen kuvailevat vuoron perään tanssijajoukkoa vuosien varrelta:

S-T: Yksi venäläinen, täällä naimisissa oleva.

T: Yksi, joka on naimisissa bulgarialaisen kanssa.

S-T: Yksi kosovolainen, joka on nykyään Suomen kansalainen. Turkkilaisia on ollut. Sit muutaman kerran, jos on ollut vaihto-oppilaita, ne on tullu. Yksi serbi-kroaatti – sen isä oli serbi, äiti kroaatti – tai toisinpäin. Amerikasta kans oli vaihto-oppilas, se oli siellä tanssinu kauan sitten.

T: Kosovolaisia on ollut useampikin, nyt on yks vaan.

S-T: Ja bulgarialainen.

(Sippo-Tujunen ja Tujunen 2016, 49:29–50:20)

Mirjana Lauševićin (2007) mukaan yhdysvaltalaisen Balkanin alueen tanssi- ja musiikkiharrastuskentän historia liittyy yhdysvaltalaisen Setlementtitalojen toimintaan<sup>20</sup>. Myös Frunzan alkuvaihe 1980-luvulla yhdistyy suomalaiseen Setlementtiliittoon järjestön antamien harjoitus- ja kurssitilojen myötä:

T: Kalliolan opistossa, vapaaopistossa – —. Siellä pidettiin niitä Wimin ensimmäisiä viikonloppukursseja.

S-T: Eikös Viittakivikin oo Setlementtiä?

T: On vissii.

S-T: Eli Viittakiven opistossa oli Wimillä viikonloppukursseja. Me on itekin vedetty siellä kahdesti. Ei muuta kun että ne tarjos tilat ja varmaan [oli] avarakatseisia. Ei ollu mitään niinku. Eipä näitä nyt oo.

(Sippo-Tujunen ja Tujunen 2016, 17:35– 18:19)

Sippo-Tujunen viittaa Setlementtiliiton avarakatseisuuteen, mutta lisää ”ei ollu mitään niinku” ja lopettaa lauseen nopeasti ”eipä näitä nyt oo” -ilmaisuun.

Haastattelutilanteessa jäi tarkentamatta, oliko Setlementtiliiton avarakatseisuudessa jotain erityistä, ja oliko muilla mahdollisilla tilavuokraajilla ollut ennakkoluuloja kansainvälisiä tansseja esittävää ryhmää kohtaan. Tujunen ja Sippo-Tujunen kertoivat lisäksi Viittakiven opiston työntekijöiden ja heidän perheenjäsentensä osallistuneen Frunzan toimintaan, mikä kuvastaa osaltaan Setlementtiliiton ja Frunzan yhteistyötä ryhmän alkuvuosina.

---

<sup>20</sup> Laušević (2007, 71–89) linkittää Balkan-skenen syntymisen 1900-luvun alkuvuosikymmenten Setlementtitalojen toimintaan. Setlementtitalot pyrkivät tekemään eri taustaisista siirtolaisista amerikkalaisia (*become truly American*) yhteismusisoinnin ja -tanssin avulla.

Tujunen ja Sippo-Tujunen liittävät Frunzan syntyhistorian osaksi kansainvälistä kansantanssi- ja musiikkiliikettä 1970-luvulla ja vertaavat samalla 1970-lukua kansantanssin harrastuksen nykytilaan:

T: Se semmonen oli suosittu harrastus. Nyt se on mennyt alaspäin.

S-T: Se oli sillon 70-luvulla oli nää kansantanssit, Suomessakin oli. Ja 80- ja 90-luvuilla].

S-T: Mut se oli vaan semmonen kansantanssi – tai musiikki toki myös – buumi. (Tujunen ja Sippo-Tujunen 2016, 15:19–15:30)

Myös Christoffer von Bonsdorffin tarinassa siitä, kuinka hän löysi balkanilaisen musiikin ja tanssin Itävallassa, on ylijärjestyksiä kerrostumia:

Mun piti tehdä Wienissä jatkotutkintoa mut siitä ei sit tullu mitään. – – Mä olin siellä tanssikurssilla ekan kerran Wienissä 1992–1993. Mä kuulin sitä [Balkan] musiikkia ja sit mä innostuin oikeesti siitä. Mä kävin siellä tanssikursseilla enemmän ku opiskelin kielitiedettä. – – Siellä oli tosi paljon tarjontaa, siellä oli joka viikonloppu esimerkiksi kreikkalaisia tansseja. – – Mun elämässä tuli muutos, että nyt mä sitten teen sitä mikä mua oikeesti kiinnostaa. (von Bonsdorff 2016, 14:37–15:44)

Von Bonsdorffin kuvaus Wienin laajasta kurssitarjonnasta viittaa Sippo-Tujusen ja Tujusen mainitsemaan yleiseurooppalaiseen kansanmusiikkibuumiin. Käy myös ilmi, että von Bonsdorffille balkanilaisen musiikin löytäminen on ollut merkittävä, koko elämää muuttava kokemus.

Anna-Maija Ihanderin perustaman Slavonic Tractor -kuoron syntyhistoriaan yhdistyy myös transnationaalisia piirteitä:

Mä olin musiikkitieteestä vaihdossa [vuonna 2002] Yorkin yliopistossa. Siellä oli semmonen ku Belinda Sykes, brittinainen, pitämässä workshopia. Se oli maailman laulukulttuurien kurssi. Se [Sykes] on erikoistunut sekä bulgarialaiseen [lauluun] ja arabikulttuurien lauluun. Siellä mä kuulin sitä [bulgarialaista laulua] eka kerran. Sit mä tulín kotiin, mä olin tuolla [Turun] yliopiston kuorossa ja sit mä pistin kuoron listalle viestin, että ketkä rupee laulaa bulgarialaist lauluu. (Ihander 2016, 06:04)

Ihanderin mukaan Slavonic Tractorin syntyä edesauttoi Turun yliopiston kuoron vahva kvartettilaulukulttuuri. Sähköpostitiedustelun jälkeen Ihander löysi nopeasti ihmiset, jotka lähtivät mukaan kokeilemaan uutta laulutyyliä. Yhtyeen jäsenet ovat suomalaisia. Slavonic Tractor oli alusta asti kunnianhimoinen, ja yhtye osallistui alkuvuosina aktiivisesti kuorolaulukilpailuihin sekä Suomessa että ulkomailla. Ihanderin mukaan kansanlaulukulttuuriin ei kuulu kilpaileminen samassa mielessä kuin kuorolauluyhteisöissä, ja hän määrittelee Slavonic Tractor -yhtyeen kuuluvan mieluummin kuorolaulu- kuin kansanlauluyhtyekulttuuriin. Ihander tiivistää Slavonic Tractorin kokoonpanoksi, joka esittää kansanmusiikkia, jota lauletaan kuorossa. (Ihander 2016.) Slavonic Tractor edustaa transnationaalista kuorotyyliä hollantilaisen Pauni Trion tavoin (vrt. luku 3.3).

Myös Slavina Petrovan kokemukset bulgarialaisen laulun löytämisestä kotimaasta muuton jälkeen liittyvät Ihanderin tavoin opiskelijavaihtoon:

Kolme vuotta sitten olin Tanskassa [Aarhus] ja kaverilta sain yllättäin tietoa, että Tanskassa on bulgarialainen kuoro, Sedjanka. Silloin mä pääsin sinne ja katsomaan ja kuuntelemaan mistä on kyse. Ja silloin tuli jotenkin heti uudestaan tämä himo olla uudestaan hyvässä laulusuhteessa erilaisten kansanlaulujen kanssa. (Petrova 2016, 03:22–03:59)

Omalla kohdallani opiskelijavaihto oli niin ikään merkittävässä roolissa bulgarialaiseen lauluun syventymisessä (ks. tarkemmin luvussa 2.4). Sain opiskelijavaihdon myötä mahdollisuuden luoda Sibelius-Akatemian SibaFest 2010 -tapahtumaan konserttikokonaisuuden, jossa yhdistettiin bulgariaista ja suomalaista kansanlaulua. Konsertin seurauksena syntyi yhtye Finno-Balkan Voices<sup>21</sup>, joka koostui neljästä suomalaisesta ja neljästä bulgarialaisesta laulajasta. Yhtyeen suomalaiskvartetin kokoonpano vaihteli vuosien aikana.

---

<sup>21</sup> [www.finnobalkanvoices.blogspot.fi](http://www.finnobalkanvoices.blogspot.fi). Yhtyeen jäsenet vuosien 2009–2016 aikana: Sonya Bakoeva o.s. Georgieva, Sirkka Kosonen, Emmi Kuittinen, Emmi Kujanpää o.s. Knuutinen, Juulia Salonen, Marina Stefanova-Käneva, Iliana Tabor o.s. Boykina, Gergana Taskova o.s. Georgieva, Mira Törmälä o.s. Karinen, Ingrid Vaher.

Kukuvitsa-kuoro sai alkunsa, kun tapasin tanssiryhmä Frunzan jäseniä Koprivštitsa-festivaalilla elokuussa 2010. Aloitin opettajana Käpylän musiikkiopiston kansanmusiikkilinjalla festivaalia seuraavalla viikolla, ja kansanmusiikkilinjan apulaisrehtori Maija Karhinen-Ilo oli avoin uusille opetusaineille. Käpylän musiikkiopistossa aloitettiin bulgarialaisen laulun opetus, ja lauluyhtye Kukuvitsa muodostui sen myötä. Ensimmäisenä vuonna Kukuvitsassa oli mukana Frunzan jäsenten lisäksi yksi turkkilaistaustainen ja suomalais-bulgarialainen laulaja sekä muutamia suomalaisia, jotka olivat kiinnostuneita bulgarialaisesta laulusta. Tällä hetkellä Kukuvitsassa on seitsemän jäsentä, jotka ovat sekä suomalaisia että bulgarialaisia.

Kaikkien haastateltujen kuvaukset omien tanssi- ja musiikkiryhmien syntyhistoriasta ilmentävät ylirajaista vuorovaikutusta sekä paikallisella että Suomen valtion rajat ylittävällä tasolla. Sippo-Tujusen, Tujusen ja von Bonsdorffin kokemukset bulgarialaisen laulun ja balkanilaisen musiikin löytämisestä linkittyvät 1970-luvulla alkaneeseen yleiseurooppalaiseen kansanmusiikkibuumiin. Ihanderin, Petrovan ja omat kokemukseni edustavat puolestaan 2000-luvun EU-ajan opiskelijavaihtokulttuuria.

#### 4.1.1 Transnationaalisia verkostoja

Vertovec (2009, 141–142) puhuu transnationaalisuudesta erilaisina sosiaalisina verkostoina, joihin vaikuttaa muun muassa sosiaalisten siteiden määrä, syvyys ja verkostojen moninaisuus. Vertovecin (ems.) mukaan on tärkeää kiinnittää huomioita normatiiviseen vastavuoroisuuteen, uskollisuuteen, sanktioihin ja luottamukseen. Luottamus ja vastavuoroisuus tulevat esille, kun Sippo-Tujunen kuvailee Frunzan pohjoismaista yhteistyötä 1980- ja 1990-luvuilla:

Esimerkiksi Norjassa oli 40 ryhmää. Norjassa opetettiin opettajankoulutuslaitoksella kansantansseja ja balkanilaisia tansseja. Jokainen opettaja meni jonnekin [esimerkiksi] Tromssaan – niin nehän perustaa sitten koulullensa harrastusryhmän! Siellä oli tosi paljon

pieniä ryhmiä ympäri. Pohjoismaista yhteistyötä tehtiin. Kutsuttiin opettajia tänne Pohjosmaiden kiertueelle. Maksettiin, jaettiin [opettajien] matkat tasan. Jos ois vaikka Oslon kaks isoo ryhmää tai Tromssan pikkuryhmä niin sama matkakulu.  
(Sippo-Tujunen 2016, 15:40–16:14)

Tujunen (2016) kertoo myös, että vierailevat tanssinopettajat yöpyivät usein heidän kotonaan. Frunzan yhteistyö Pohjoismaiden välillä, ja vierailevien tanssinopettajien majoittaminen omassa kodissa, heijastavat Vertovecin (2009, 144) teoriaa transnationaalisesta elämästä tai elämäntavasta, joka muotoutuu kunkin yksilön mukaan sisältäen erilaisia sosiaalisia tasoja ja maailmoja. Sippo-Tujusen ja Tujusen ylijäräinen elämäntapa tulee myös esille, kun he kertovat osallistuvansa vuosittain Hollannissa ja Romaniassa järjestettävälle tanssi- ja laulukursseille. Pariskunta tuntee laajalti alan harrastajakenttää Euroopan alueella jo useammassa sukupolvessa.

Bulgariaalaista kuorolaulua esittävien ei-bulgariaalaisten kuorojen yhteistyö ja verkostot tulevat puolestaan esille Ihanderin kuvaillessa Slavonic Tractorin viimekesäistä yhteiskonserttia London Bulgarian Choir -kokoonpanon kanssa:

Se oli sillei, että mä mietin että mitä me voitais tehdä ja mä pistin meiliä [Lontooseen] et mitä jos me tultas käymään. Ja ne oli vaan että tulkaa vaan! Ja kuorolaiset majotti meijjät ja meil oli yhteiskonsertti ja Dessislavan [Stefanova] workshop. Ne on muutenkin tosi innokkaita tekee yhteistyötä, nytteki ne oli jossain Sveitsissä ja jonkun sveitsiläisen Bulgariakuoron kanssa.  
(Ihander 2016, 01:03:25–01:03:55)

Christoffer von Bonsdorffilla on puolestaan monitasoiset yhteydet bulgarialaisen Bissarov Sisters -yhtyeen kanssa:

Vuonna 2000 mä tutustuin tää Bissarov Sisters [-trio], tämä kuuluisa – maailmankuulu oikeestaan, – – Rääkkylän Kihauksessa. Me tutustuttiin ja mä tapasin heitä muun muassa Koprivštitsan festivaalissa ja eri paikoissa Bulgariaa. Sit heillä oli tällanen ehdotus että he myyvät talon kylästä lounais-Bulgariasta, Drumohar [kylän nimi]. He ehdottivat, että mä ostaisin tällasen isomman talon, missä sitten vois järjestää jotain kulttuuritapahtumia tai musiikkikursseja ja vastaavaa. Musiikkikurssi toteutui ensimmäisen kerran nyt tänä vuonna, kun oli Bissarov Sistersin laulukurssi. Oli viis-kuus osanottajaa. – – Siellä on

nykyään myös tällanen vierastalo tai pieni hotelli, et se toimii myös hotellina, ja silloin kun mä en oo siellä. (von Bonsdorff 2016, 16:26–17:56)

Von Bonsdorffin hankkima talo ja siellä tapahtuva kulttuuri- ja hotellitoiminta kuvastavat von Bonsdorffin yllirajaisten verkostojen moninaisuutta. Von Bonsdorffin ja Bissarov Sistersien välistä suhdetta voisi kuvata osittain vastavuoroiseksi ja luottamukselliseksi, koska von Bonsdorff järjestää opetusmahdollisuuksia Bissarov Sisters -yhtyeelle ja muusikot ovat puolestaan avustaneet von Bonsdorffia talon hankkimisessa.

Vastavuoroisuuden, uskollisuuden ja luottamuksen elementit ovat tulleet esiin omissa transnationaalisissa kohtaamisissa bulgariaalaisten muusikoiden ja opettajien kanssa. Olen huomannut, että esimerkiksi laulunopettajalla on voinut olla yllättäviä odotuksia vastavuoroisuudesta laulun opettamisen ja siitä saadun korvauksen lisäksi. Opettaja on esimerkiksi odottanut, että kutsun hänet vierailevaksi opettajaksi Sibelius-Akatemiaan tai järjestän hänen yhtyeensä konserttimatkan Suomeen. Kun tätä ei ole tapahtunut, olen havainnut, että jokin saavutetusta luottamuksesta on kadonnut.

Kokemukseni mukaan suomalais-bulgariaalaisten sosiaalisten verkostojen syvyyttä ja luottamusta on heikentänyt erityisesti taloudellinen eriarvoisuus maiden välillä. Tämä tuli esille Finno-Balkan Voices -yhtyeessä, jonka toiminta rahoitettiin pääasiassa suomalaisten apurahojen ja instituutioiden avulla. Omassa maassaan minimitoimeentulolla elävät bulgarialaislaulajat eivät ymmärtäneet, kuinka aikaa vievää apurahojen hakeminen ja yhteistyökumppaneiden etsiminen on, ja kuinka pienituloisia suomalaiset kansanmuusikot ovat suomalaisiin keskituloisiin verrattuna. Suomalaislaulajien odotukset vastavuoroisuudesta eivät puolestaan toteutuneet, koska bulgarialaislaulajat eivät tarttuneet Bulgariassakin tarjolla olevaan EU-rahoitukseen, vaan odottivat sinnikkäästi suomalaislaulajien jatkavan rahoituksen hankkimista yhtyeen toiminnan jatkumiseksi. Taloudelliset kysymykset voivat kokemukseni mukaan toimia merkittävinä elementteinä yllirajaisten suhteiden syvyyden, laadun ja jatkuvuuden kannalta.

#### 4.1.2 Transnationaalisuus ja paikallisuus

Inkeri Sippo-Tujunen ja Ari Tujunen kuvailevat suhdettaan paikalliseen suomalaiseen kansanmusiikkiin ja tanssiin melko etäiseksi. Suomalaisen kansanmusiikin tuntemus herättää Sippo-Tujusessa pientä huvittuneisuutta:

S-T: Karjalaiset [laulut] on, se on sama tansseissa, ne viehättää, sillä tavallaan kun ne on vanhempaa kerrostumaa ja nää muut on tätä läntistä tuontitavaraa. Katrillit ja tota. Mitä muita suomalaisia kansanlauluja on kuin karjalaiset? 'Merimiesvalssi'? Me tunnetaan, tai minä tunnen tosi huonosti suomalaista. Mä en tanssi suomalaisia enkä kauheesti oo laulanukkaa.

T: Oohan mä tanssinu sitä. – – Mä en oo hirveesti miettiny sitä. Vähä vaikea pukea sanoiksi. En mä ainakaan tuomitse sitä.

S-T: Nii joo, en minäkään.

(Sippo-Tujunen ja Tujunen 2016, 45:28–46:57)

Von Bonsdorffin suhde paikalliseen perinteeseen on Sippo-Tujusen ja Tujusen kaltainen:

Se ei oo siis mun... se on jääny vähän sillai. Sanotaan että tää bulgarialainen tai makedonialainen mulle läheisempi kun suomalainen. Tai kun mä oon suomenruotsalainen niin sekään ei oo mulle hirveen läheinen se suomenruotsalainen.  
(von Bonsdorff 2016, 14:02–14:22)

Anna-Maija Ihander suhde suomalaiseen kansanlauluun on muuttuva, mutta Tujusta, Sippo-Tujusta ja von Bonsdorffia läheisempi:

Se on aika vaihteleva. Täytyy sanoa, että itse asiassa suomalaisessa kansanlaulussakin mä oon jotenkin innostunut siit ihan uudel taval kans sen kuorolaulumaailman kautta. Mä tykkäsin tosi paljon yhdes vaihees, rupes tulee just 'Suden aika' ja muutenki nää Tellun [Turkka] ja Liisan [Matveinen] kuorosovituksia ja muita. Mä oon tykänny hirveesti niistä. Se on toisaalt innostanut. Se on ollut jotenkin uudemmanlaista. Yks lemparilevyjä on edelleen Tellun ja Liisan *Mateli*-levy. Mä oon innostunut Suomen Kansan Vanhoista Runoista, siellä on iha mahtavaa matskuu. Niit on tosi kiva pyöritellä iteki. (Ihander 2016, 29:14–30:21)



Slavina Petrova kuvailee suhdettaan nykyisen kotimaansa perinteeseen uteliaaksi:

En ole [laulanut suomalaisia kansanlauluja] mutta olisin halunnut. Haluaisin laulaa tai oon aika pikkasen [laulanut]. 'Kanootin kapean' ja 'Sinisiä punaisia ruusunkukkia' ja silloin tietysti kun meillä [Kukuvitsa-kuorolla] oli kuorojen kierros. En paljon, olisin halunnut tuntea vähän enemmän. (Petrova 2016, 14:09–14:38)

Haastateltujen suhde suomalaiseen kansanmusiikkiin vaihtelee etäisestä (Tujunen, Sippo-Tujunen ja von Bonsdorff) innostuneeseen (Ihander) ja uteliaaseen (Petrova).

Silvermanin (2004) näkemys<sup>22</sup> bulgariaalaisten ja ei-bulgariaalaisten vastakkaisesta suhteesta bulgarialaiseen kuorolauluun tulee esille Petrovan kuvauksessa, jossa hän pohtii sekä omaa suhdetta bulgarialaiseen lauluun että bulgarialaisen laulun asemaa nyky-Bulgariassa ja Bulgarian ulkopuolella:

Se on tuntunut siltä, että olisin halunnut vain saada [oppia] lisää tästä [bulgarialaisesta laulusta]. Ja kuinka voi olla että ihmiset ulkomailla arvostelee [arvostaa] enemmän ja paremmin tätä musiikkia mutta me ei jotenkin maan sisällä. Meillä on vähän ihan sama. Siis mä oikeesti mä sanoisin, että ehkä minä olen välillä enemmän kiinnostunut. Mutta jos kysytään [muilta] mun ikäisiltä, tuttavilta ja kavereilta he eivät osaa paljon, ei oo kiinnostusta. (Petrova 2016, 16:40–17:32)

Parkerin ja Youngin (2013, 1–2) mukaan transnationaalisuuden juuret ovat paikallisuudessa, eikä paikallisuutta voi jättää huomioimatta, kun puhutaan ylirajaisista ilmiöistä. Paikallisuus ja transnationaalisuus nousevat esiin erityisesti esiintymistilanteissa, joissa toisen maan kansanmusiikkia tai -tanssia esitetään omassa kotimaassa. Sippo-Tujunen näkee balkanilaisten tanssien ja laulujen esittämisen Suomessa sivistäväksi teoksi:

Se on vähän sellanen sivistävä sävy että tälläsiäkin on. Kattokaa! Mut sit toisaalta, tokihan yleisölle on aika usein selvää, että me nyt ollaan suomalaisia. Ettei me niin

---

<sup>22</sup> Carol Silvermanin (2004) mukaan bulgarialaiset vieroksuivat kotimaansa kuoroperinnettä, koska liittyivät sen edelleen sosialistiseen aikakauteen. Bulgarian ulkopuolella suhde kuorolauluun on päinvastainen; innostunut, ihaileva ja vastaanottava.

täydestä mennä vaikka [esiintymis]puvut onkin hyvä hämäys aina. Mutta nimenomaan täällä niiden esittäminen on perusteltua.  
(Sippo-Tujunen 2016, 50:42–51:15)

Pedagogisen näkökulman lisäksi Sippo-Tujunen mainitsee halun esitellä omia taitoja:

No onhan se myös se, jos ne kuulee niitä outoja rytmejä. Et miten ne voi mennä tuommoseen tahtiin. Ku sillei vähän taituruuden esittely. Totta kai siin on semmonenkin aspekti että *look what I can do!* (Sippo-Tujunen 2016, 53:19–53:36)

Myös Anna-Maija Ihanderilla on sivistävä näkökulma toisen maan perinteen esittämiseen:

Se on ollut kyl just kiva, et pääsee esittelemään sitä muilleki et muutki vois löytää sen ja innostuu siitä. Ja sit just toistaalta et vähä jotai erilaista kuoromusiikkii.  
(Ihander 2016, 32:26–32:41)

Ihander jatkaa ja vertailee bulgarialaisen laulun esittämistä Suomen ja Bulgarian välillä:

Suomessa en mä nii kauheen huolissani oo siitä, et menis kaikki ihan nyt sääntöjen mukaan, ja osattiinko me ihan just selostaa mist täs biisissä oli kyse tai muuta. Enemmäni sitä stressaa, jos yleisössä on joku joka oikeesti tietää niist jotai, tai jos sit jossain Bulgarias esittää niit biisei, niin sit siin on iha erilaiset paineet jotenkin. Vaik sit kuitenkin jos ajattelee, et jos tänne tulis joku Bulgariast esittää suomalaist kansanmusiikkia, nii ois vaa sillei et siistii, nuo laulaa suomalaist.  
(Ihander 2016, 32:46–33:21)

Paikallisen ja transnationaalisen kohtaaminen voi synnyttää uusia kulttuurimuotoja, kun eri tyylejä ja taiteenlajeja yhdistellään toisiinsa. Tällöin puhutaan esimerkiksi taidehybrideistä (Vertovec 2009, 32). Omassa muusikon työssäni suomalaisen ja bulgarialaisen kansanmusiikin elementtien yhdistäminen on ollut merkittävä taiteellisen työskentelyn metodi viimeisen seitsemän vuoden aikana. Olen sovittanut, säveltänyt ja sanoittanut uutta musiikkia, jossa suomalainen ja bulgarialainen laulu yhdistyvät toisiinsa. Koen, että suomalainen lauluperinne on avautunut minulle uudella tavalla

itselle vieraan lauluperinteen ymmärtämisen ja perinteiden vuoropuhelun kautta. En ole kokenut, että oma motiiviini taidehybridien luomiseen olisi eksotiikan kaipuuta.

Pikemminkin kyse on uusien ilmaisutapojen löytämisen tarpeesta ja seikkailunhalusta.

Suomalais-bulgarialainen lauluyhtye Finno-Balkan Voices esitti molempien maiden kansanlauluperinteitä yhdistäen vaikutteita sekä bulgarialaisista että suomalais-karjalaisista äänenkäyttötavoista. Yhtyeen kappaleet käsittelivät esimerkiksi samaa teemaa, kuten luontoa ja rakkautta sekä suomeksi että bulgariaksi.

Christoffer von Bonsforff (2016) kertoo, että Svirki Svirjat -yhtyeen jäsenet ovat tehneet muutamia sävellyksiä, joissa on kuultavissa suomalaisia elementtejä. Myös Kukuviitsa ja Slavonic Tractor -kuorot ovat yhdistäneet bulgariaista ja suomalaista perinnettä toisiinsa. Sippo-Tujunen kuvailee kansanlauluelementtien yhdistämistä Kukuviitsa-kuorossa:

Kukuviitsassa [ollaan yhdistetty]. Sillei että voi olla yks säkeistö sanat suomeks ja taikka sitten on suomalaisia sanoja bulgarialaiseen melodiaan.  
(Sippo-Tujunen 2016, 47:41–47:51)

Slavonic Tractor soittaa esiintymisissä myös kanteleita:

No siis, se on enemminkin vähän semmonen käytäntölähtöne juttu, et meillei nyt oo mitään tamburoita, nii sit soitetaan kanteleella kukin. Kaisa osaa soittaa ja voi opettaa sit meille niksejä. Kyl must tuntuu vähä hassulta, et jos on suomalainen porukka ja sit esittää pelkästään bulgariaista. Et onhan se tietty meil kiva ku me tykätään siit tosi paljon, ja on se kiva että Suomessa on joku joka esittää sitä, et voi kuulla livenä. Mut sit kuitenkin tuntuu, et jotenkin halua sitä omaakin kulttuuria yhdistää. On siin sillei vähä ideologinenkin ajatus. (Ihander 2016, 31:23–32:10)

Ihander kertoo käytännön kokemuksia suomalaisen ja bulgarialaisen musiikin yhdistämisestä:

Me ollaan muokattu Kalevala-tekstii tai Suomen Kansan Vanhoi Runoja. – – 'Polegnala e Todora' [Filip Kutevin ja Maria Kutevan kuorosovitus], siitä mä tein semmosen suomenoksen että sisältö on sama. Se ei oo otettu [tekstiä] suoraan mistään Suomen Kansan Vanhoista Runoista, se on vaan siihen tyyliin kirjoitettu. Meidän oli tarkoitus

äänittää se alunperin meidän levyille ja sitä varten pyydettiin kaikkia lupia äänityksiin. Luvan saaminen kesti niin kauan, ettei me ehditty saada sitä siihen levyille. Mä olin alunperin siihen yhteen säkeistöön pistänyt että *saapui sulho Savonmaalta / kihlantuoja Kiuruveeltä*. Sitte sieltä [Bulgariasta] tuli et ei saa laittaa muualla ku Bulgarias olevii paikkoi. Sit mä muutin sen et *saapui sulho salon maalta / kihlantuoja kiven alta*. Se hyväksyttiin mut se ei ehtinyt sit levyille enää. (Ihander 2016, 17:21–19:00)

Ihanderin kuvaus itse kirjoitetun suomenkielisen tekstin yhdistämisestä bulgarialaiseen kuorosovitukseen on samankaltainen lähestymistapa kuin hollantilaisella Pauni Triolla (ks. luku 3.3). Transnationaalisen kuorotyylin voi tulkita olevan uutta luovaa ja bulgariaalaista kuoroperinnettä muokkaavaa.

Von Bonsdorff kertoo puolestaan säveltäneensä uuden kappaleen elenino horon -tyyliin (elenino horosta tarkemmin luvussa 3.2). Von Bonsdorff kuvailee kappaleen syntytarinaa:

Kun säveltää niin usein on ollut jotain surullista. Mulla oli surullinen tapaus: Mä olin maalla ja siellä oli puita hakattu. Mä olin hirveen surullinen ja vihanen. Naapuri oli hakannut. Sitten mun piti mennä pianoon [pianon ääreen]. Sitten syntyi tää sävellys. Siinä on iloa ja surua, molempia. Bulgariassa musiikki on usein ilosta, mutta [musiikissa] on melonkolisia elementtejä. (von Bonsdorff 39:50–40:37)

Frunza-ryhmä ei ole puolestaan yhdistänyt esityksissään paikallista ja balkanilaista perinnettä toisiinsa, vaan on kokenut suomalaisen perinteen esittämisen pikemminkin pakolliseksi:

Ja Frunzassa ku me just Kieler Woche [-festivaalilla Saksassa] ku ollaan kaks kertaa käyty [1981 ja 1984], niin sit siellä on hassua että Suomesta tullaan tanssimaan balkanilaisia. Nii pakko tanssia joku suomalainenkin nii siellä on sitte tanssittu. – – Koska sieltä oli yksi saksalainen Suomessa asuessaan Frunzassa ja se kutsu meidät esiintymään festareille, ni siellä tanssittiin sitte muistaakseni ’Kiikuri kaakuri kirjavalintu’. (Sippo-Tujunen 2016, 47:52–48:28)

Sippo-Tujunen näkee ei-bulgarialaisen ryhmän esittämän bulgarialaisen perinteen esittämisen luonnollisempana Bulgariassa kuin esimerkiksi Saksassa:

Just se Saksa vähän outoa, tanssii muun maan tansseja ja menee esittämään niitä toiseen maahan. Että jos Bulgariassa esiintyis niin sit se ois taas – heille. Samalailla jossaki Kaustisel tulee näitä ameriikansuomalaisia, kaikki ottaa avoimin sylin vastaan: Nuo on meidän lauluja taikka tansseja. (Sippo-Tujunen 2016, 51:15–51:44)

Mitä Suomessa asuvat bulgarialaisen laulun harrastajat ajattelevat yhtyeidensä esittämän musiikin autenttisuudesta? Onko autenttisuudella heille muita erityismerkityksiä yhdysvaltalaisten balkanistien<sup>23</sup> tavoin?

Slavina Petrovan mielestä helsinkiläisen Kukuvitsa-kuoron laulu on aitoa bulgariaalaista laulua. Petrova perustelee autenttisuutta improvisoinnilla ja omalla keksimisellä, kansanlaulun ominaisilla tyylipiirteillä:

Niin kuin kansanlauluissa usein on, että ei oo kaikki niin tarkkaa ja välillä voi pikkasen improvisoida ja pikkasen tehdä jotain enemmän omaa. (Petrova 2016, 13:00–13:17)

Petrovan näkemys kansanlaulun tyylipiirteistä on lähellä Todora Varimezovan käsitettä taitavasta kylätyyliä edustavasta kansanlaulajasta (Rice 1994, 119). Varimezova (ems.) nostaa esiin Bulgariassa lauluun liitetyn käsitteen, sydäimestä laulun (bulg. *nee om srpce*, *pee ot särtse*), kun laulaja muuntelee ja improvisoi melodiasa, rytmiä ja ornamentteja. Petrova kokee, että helsinkiläisen Kukuvitsa-kuoron laulu on aitoa bulgariaalaista laulua, kun muuntelun ja improvisoinnin elementit ovat laulamissa läsnä. Petrovan näkemys muistuttaa myös Buchananin (2015) näkemystä, jonka mukaan bulgariaalaismuusikot ja musiikintutkijat pitävät autenttisimpana 1800-luvun ja 1900-luvun alun kansanmusiikkia, jota kylätyyli edustaa.

Kukuvitsa-kokoonpanossa niin ikään laulava Sippo-Tujunen ja Slavonic Tractor -kuoron Anna-Maija Ihander ovat autenttisuuden suhteen Petrovaa kriittisempiä:

Ei me nyt varmaan siihen vielä olla päästy, mutta hyvään suuntaan. Ei se nyt suomalaistakaan enää oo, on se siitä jo kaukana. (Sippo-Tujunen 2016, 45:00–45:21)

---

<sup>23</sup> Lauševićin (2007, 63) mukaan lähes kaikki Lauševićin haastattelemat balkanistit uskoivat, että tulevaisuudessa Balkanin maiden ihmiset, jotka ovat kadottaneet yhteyden omaan traditioon, saapuvat Yhdysvaltoihin opettelemaan balkanistien säilyttämiä lauluja ja tansseja.

En mä kehtais sanoo, että se on autenttista. Mulla on kunnioitus sitä kohtaan, että [bulgarialainen laulu] ei oo meidän traditioo. Vaikka me pystytään laulaa [bulgarialaisia] biisejä ja saadaan aikaan välillä ihan tosi hyväkin soundi, niin ei me kuitenkaan kuulosteta siltä kun parhaat bulgarialaiset kuorot. Kyllä minä pidän meitä cover-bändinä. (Ihander 2016, 38:20–39:01)

Suomalaiset Sippo-Tujunen ja Ihander pitävät omien ryhmiensä laulua vähemmän autenttisempaa kuin bulgariaalaustainen Petrova. Ihander puhuu kehtaamisesta ja kunnioituksesta bulgariaalaista traditiota kohtaan. Mutta onko niin, että vasta kansallisuus tekee esityksestä autenttisen? Vai onko Sippo-Tujunen ja Ihanderin kriittisyydessä kyse suomalaisille tyypillisestä omien taitojen vähättelystä?

Sen sijaan Petrova, Sippo-Tujunen ja Ihander, eivätkä muutkaan haastateltavat, nostaneet autenttisuutta esiin perinteen säilyttämisen kannalta. Suomalaisten bulgarialaisen laulun ja balkanilaisen musiikin harrastajat eivät myöskään ilmaisseet, että he pyrkisivät esittämään perinnettä mahdollisimman aidolla tavalla, vaikka olivat tietoisia autenttisuuteen liittyvistä kysymyksistä.

#### 4.1.3 Transnationaalisuus ja nationalismi

Sosialismin aikaan kansanmusiikki ja kansantanssi olivat vahvasti kytkeytyneitä kansallismielisyyteen, ja kansanmusiikkikuorot ja -orkesterit manifestoivat sosialistisen järjestelmän erinomaisuutta (Buchanan 1995). Bulgarialainen kansanmusiikki kytkettiin kuitenkin nationalistiseen ideologiaan jo 1800-luvulta alkaen muiden Euroopan maiden tavoin (Litova-Nikolova 2004). 2010-luvun maailmanpolitiikassa kansallismielisyyttä korostavat arvot ovat nousseet uudella tavalla esiin eri maissa ja maanosissa. Tietoisuus omista juurista ja omasta kulttuuriperimästä saa yhä useammin nationalistisia sävyjä myös taidemaailmassa.

Anna-Maija Ihander kuvailee tilanteita, joissa bulgarialaisen kansanmusiikin esittäminen ei-bulgarialaisena on nostanut esiin kansallismielisiä näkökantoja:

Kun YouTubessa meillon jotain biisejä – varsinkin jostain syystä 'Ergen Dedan' kommentoimassa [ks. liite 5] – siellä on tosi pitkät pätkät kun bulgarialaiset käy kommentoimassa sinne. Siellä käydään semmosta jatkuvaa debattia siitä, ensinnäki, saako muut kun bulgarialaiset laulaa bulgariaista musiikkia [ja] saako sitä laulaa housut jalassa. Housut on meidän keikka-asu. Ja[saako bulgariaista laulua laulaa] yleensäkin joku muu asu kuin bulgarialainen kansallisasu päällä. Siellä on vähintään yhtä paljon positiivisia kommentteja kuin tommosia negatiivisia kommentteja. Ja monet positiiviset kommentoijat on sillee niille, jotka siellä jotain kritiikkiä esittää et hei, täähän on tosi hyvää et alkää nyt viittikö tommost. Monet on keuhut [että] tosi hyvä ja hyvin lausuttu ja tommosia. Mut se on vaa jotenkin huvittavaa. – – En mä jotenki nää et Suomes, suomalaisist kukaan menis [kun] joku ulkomaalainen esittää suomalaista kansanmusaa, et kyllä pitäisi olla kansallispuku päällä kun tätä esitetään tai mitään muutakaa. On se kuitenkin vähä erilainen asema siellä ku täällä. (Ihander 2016, 34:14–35:36)

Ihander kuitenkin ymmärtää kommentointia ja perustelee ymmärrystään kansanperinteen erilaisella asemalla Suomen ja Bulgarian välillä:

Se on kuitenkin jossain vielä vähän elävämpää kulttuuria ku täällä. Et joillekin ne on oikeesti vielä biisejä mitä lauletaan siellä niitten kylässä. Niin totta kai siihen on iha erilainen – siit on lyhyempi aika kun niit on laulettu. Kyllä mä ne ymmärrän. Mä en ota mitenkään pahasti niit negatiivisiin kommentteihin. Se on vaa jotenkin tosi huvittavaa, tavallaan on otettu siit et joku viittii käydä siel kommentoimassa. Ja joku on kattonu sen videon. (Ihander 2016, 35:43–36:20)

Anna-Maija Ihander ei ole kuitenkaan huomannut, että bulgarialaisen laulun esittäminen Suomessa olisi tuonut esiin kriittistä palautetta Suomessa asuivilta bulgaareilta. Inkeri Sippo-Tujusella on samankaltainen näkemys kuin Ihanderilla siitä, ettei toisen maan laulujen esittäminen ole ollut Suomessa ongelma:

Ei oo tullu mieleenkään etteikö [Kukuvitsassa] olis OK. Suomeksahan nyt ei kukaan mitään puhu. Ei heitellä tomaateilla jos on niinku. – – Ei todellakaan vois tulla tuommonenkin huoli mieleen. (Sippo-Tujunen 2016, 55:04–55:23)

Inkeri Sippo-Tujunen ja Ari Tujunen kertovat puolestaan, että tanssiryhmä Frunzassa on jouduttu pohtimaan kansallisuuteen ja esittämiseen liittyviä kysymyksiä. Esimerkiksi eri

maiden väliset konfliktit ovat vaikuttaneet toimintavuosien aikana Frunzan esittämään ohjelmistoon:

S-T: Kun nää kosovolaiset tuli tänne, niin sitten ei [tanssittu] serbialaisia tansseja. He sanoivat että he ei esitä niitä. Ne [kosovolaiset] voi kyllä harjotella, mutta jos on esitys, niin heidän sukulaiset tulee kattomaan, niin he ei tanssi serbialaisia, vihollisen tansseja. Et sit karsittiin niitä esiintyvän ryhmän ohjelmistosta.

T: Se on vähän hankalaa. Vaikea tilanne. – –

S-T: Sillon joskus 90-luvun alussa, me tanssittiin Armeniasta, Israelista, Balkanilta. Siis *trouble area dances*, ku joka maassa oli joku [konflikti]. Oli Jugoslavian sota ja Israelissa tapeltiin ja Armenian ja Turkin kansanmurhat. Eiks me nyt mitään. Jokaisessa on. Nää on vaan kansantansseja että tää ei oo politiikkaa. (Sippo-Tujunen ja Tujunen 2016, 53:56–54:54)

Sippo-Tujunen kuvaa Frunzan ideologiaa kansainvälisyyskasvatukseksi. Hän vertaa suomalaista ja hollantilaista tanssikulttuuria Yhdysvaltojen tanssiryhmien toimintatapoihin:

Se on kans yks, siis kansainvälisyyskasvatusta. Samaan piiriin ja kädestä kiinni. Ei täällä katota että minkä värinen oot. Se on meillä ja Hollannissa, että täällä kaikki tanssii niitä [eri Balkanin maiden tansseja]. Ku Amerikassa, siellähän on paljon näitä Balkan-tanssiryhmiä. Ne on sit vaan sitä Armeniaa tai vaan sitä Kreikkaa. Monta semmosta. Ne pitää omien juuriensa perintöä yllä. Mutta ne ei ehkä hyväksy sitte välttämättä muita sinne. Mutta täällä on päinvastoin. (Sippo-Tujunen 2016, 55:24–56:06)

Sippo-Tujusen mielestä suomalais- ja hollantilaisryhmät ovat yhdysvaltalaisryhmiä avoimempia ja hyväksyvät mukaan eri taustaiset tanssijat. Sippo-Tujusen mainitsema yhdysvaltalaisien kansantanssiharrastajien homogeeninen tausta tulee esille myös Lauševićin (2007) tutkimuksessa yhdysvaltalaisbalkanistien taustoista<sup>24</sup>. Sippo-Tujusen näkemys ja Lauševićin tutkimustulokset herättävät kysymyksen, onko yhdysvaltalainen

---

<sup>24</sup> Laušević (2007, 20–28) haastatteli vuonna 1995 yhdysvaltalaisen Balkan-skenen jäseniä ja kartoitti jäsenten etnisestä taustaa, sukupuolta, ikää, koulutusta ja ammattia. Lauševićin kartoitukseen osallistuneista 81 henkilöstä 80 oli valkoisia, joista suurimmalla osalla oli sukujuuria keski- ja Länsi-Euroopassa. Vain kahden prosentin sukujuuret olivat balkanilaista alkuperää. (emt., 20–21.) Lauševićin tutkittavista 98% ei kuitenkaan kokenut olevansa sitoutunut alkuperäänsä, vaan määritteli itsensä valkoisiksi amerikkalaiseksi ilman erityistä etnistä taustaa.



Balkan-skene etupäässä valkoisten yhdysvaltalaisen harrastus ja onko eurooppalaisten Balkanin alueen tansseja esittävien ryhmien jäsenistö taustoiltaan heterogeenisempää?

Olen kohdannut oman työni yhteydessä Suomessa muutamia tilanteita, joissa bulgarialaisen perinteen esittäminen tai opettaminen on nostanut esiin transnationaalisuuteen ja nationalismiin liittyviä kysymyksiä:

Esiinnyin Finno-Balkan Voices -yhtyeellä Suomen Bulgarian suurlähetystön järjestämässä konsertissa, joka pidettiin Espan lavalla Helsingissä 22.6.2011. Lauloin konsertissa myös soolona ja esitin traakialaisen 'Nad Neda' -sävelmän kanteleen säestyksellä. Yhtäkkiä, kesken soolokappaleen esityksen, yleisössä istunut mies alkoi riehua ja huutaa raivoisasti: ”Te veitte meiltä Karjalan ja nyt vielä viette kanteleenkin”. Ymmärsin heti, että mies luuli lauluani venäjänkieliseksi ja minua venäläiseksi. Tilanne olisi voinut olla jonain toisena hetkenä koominen, mutta mies jatkoi raivoamista ja oli aidosti uhkaava. Tilanne päättyi miehen poistamiseen lavan edustalta. En ollut koskaan aikaisemmin ajatellut, että esittämäni musiikki voisi toimia väkivallan kimmokkeena.

Lozanka Pejtshevan (2010, 152) mukaan bulgariaalaista kansanmusiikkia esittävät ei-bulgarialaiset saatetaan kokea ”toisiksi”, ”ulkopuolisiksi” ja ”ulkomaalaisiksi”. Pejtshevan (ems.) näkemys nousi esille kuluvana vuonna, kun ohjasin marraskuussa 2016 Käpylän musiikkiopistossa laulukurssia, jossa perehdyttiin Bulgarian eri perinnealueiden kansanlaulujen ornamentointitapoihin (ornamenteista tarkemmin luvussa 3.2). Helsingin yliopiston suomenkielen opettaja, bulgarialaislähtöinen Ralitsa Petrunova mainosti kurssia sosiaalisessa mediassa Bulgarians in Finland -ryhmän jäsenille (ks. liite 6). Petrunovan jakaman kurssimainoksen alle syntyi keskustelua siitä, voiko suomalainen opettaa bulgarialaisille bulgariaalaista perinnettä. Petrunova argumentoi osaamistani asiantuntijuuden perusteella – kuka tahansa ei voi olla asiantuntija vaikka olisi kotoisin jostakin maasta. Sen jälkeen, kun keskusteluketjuun oli liitetty linkki henkilökohtaisella [www-sivuillani](#) oleviin musiikinäytteisiin, pyysin Petrunovaa poistamaan keskustelun. Keskustelu vaikutti menevän solvaavalle tasolle.

Pidän tutkimukseen osallistuneita haastateltavia jopa kadehdittavan onnekkaina, että he eivät ole juurikaan kohdanneet tilanteita, joissa heidän toisen maan perinnettä esittäviä esityksiään tai ryhmänsä toimintaa olisi kyseenalaistettu. On mahdollista, että tämä johtuu siitä, että haastatteleman henkilöt toimivat harrastuspohjalta, ja että edustan positioltani akateemisesti koulutettua suomalaista naista, joka saa työstään palkkaa.

Ymmärsin sekä Espan lavan esiintymisen että opetustani koskevan keskustelun jälkeen, kuinka voimakkaasti kansanmusiikki, politiikka ja kansallissymbolit, kuten kantele, ovat kytkeytyneitä toisiinsa. Kansanmusiikin esittäjä ja opettaja ei ole vapaa kansallismieliseen ideologiaan ja historiallis-poliittisiin tapahtumiin liittyvistä kysymyksistä, vaikka oma taiteellinen työskentely perustuisi kulttuurien ja taiteiden väliseen tasa-arvoiseen vuoropuheluun.

## 4.2 ”Sielu sydämen sylissä” – transnationaalinen oppiminen

Mitä erityisiä oppimiskokemuksia haastatelluilla liittyy bulgarialaisen laulun tai Balkanin alueen tanssien opiskeluun? Ari Tujunen sanoittaa ensimmäistä kosketustaan bulgarialaiseen musiikkiin ahaa-elämykseksi:

Sen mä muistan kun mulle ensimmäinen bulgarialainen musiikki aukes, kun mä sain ahaa elämyksen. Mä en muista koska se tapahtu, joskus sillon 70-luvun lopussa. — Se oli instrumentaalia. Mä kuuntelin mun kaverin luona Pohjois-Haagassa bulgariaista levyä ja se ei sanonu mulle yhtään. Se oli mulle semmosta tasasta puuroa. Siinois informaatiota ollut. Mä kuuntelin sitä taas uudestaan. Sitten yhtäkkiä siitä tuli se rytmi esiin. Semmosen kokemuksen mä haluisin kaikille ku joku asia tulee ja saa sen idean sieltä selville. (Tujunen 10:50–11:51)

Sen takia se on tanssinopetuksessa vähä riskaabelia, tai se on nii kaksteränen miekka, rueta sitä rytmiä aukomaan. Kun mä haluaisin, että ihmiset itte kokee sen ahaa-elämyksen. (Tujunen 11:51–12:08)

Myös Laušević (2007, 209) puhuu ahaa-elämyksestä, joka syntyy, kun kuulee jotain musiikkia ensimmäistä kertaa ja oivaltaa musiikista jotain erityistä. Tujusen tavoin Ihander haluaa jakaa bulgarialaisen laulun kokemuksia muille:

Haluaisin välittää samaan fiiliksen muille, kun mikä mulle tulee siitä musasta. – –  
Ihmetyksen, kylmät väreet ja wow-fiiliksen. (Ihander 2016, 19:40–19:58)

Laušević (2007, 209) kertoo, kuinka bulgarialainen kuorolaulu saapui Yhdysvaltoihin 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa. Laušević (ems.) kuvailee, kuinka useat ihmiset eri puolilla Yhdysvaltoja vaikuttuivat bulgarialaisesta kuorolaulusta, tekivät siitä transkriptioita ja perustivat bulgarialaisen laulun ryhmiä toisistaan tietämättä. Nämä ahaa-elämyksen saaneet ihmiset loivat uutta musiikkia pelkän kuuntelun ja vastaanottamisen sijaan (ems.). Ihanderin kuvaus Slavonic Tractor -kuoron ohjelmiston muodostumisesta muistuttaa Lauševićin teoriaa:

Se [ohjelmisto] muodotui sillei mitä vaan käsiin saadaan. Ei oikeen ollu mitään missään. Netissä ei ollut silloin niitä Bulgarian Sulasolin – – Vox [nuotteja]. Mulla oli ne biisit mitä Belinda oli antanut. – – Me kuunneltiin korvakuulolta levyltä ja kirjoitettiin ylös. [Kun] me ei osattu bulgariaa, me ei kehdattu laulaa pseudo-bulgarialla, niin me tehtiin biiseihin suomenkieliset sanat ite. – – Bulgarian reissulla ollaan kahmittu kaupasta kaikkii nuottei. Se on kyllä vähän haastavaa, niistä nuoteista ei oo välttämättä kauheasti iloa, jos ei oo kuullu sitä biisiä koskaan. Koska ei tunne niitä kaikkii tyylejä ja ornamentointitekniikoita, että osais sillei tunnistaa, että miltäs alueelta tää biisi nyt vois olla, et mitä ornamentteja kuulus laittaa. Niitä voi olla mahdoton laulaa pelkästään nuoteista. Enemmän ollaan yhdistetty levytyksiä ja nuotteja.  
(Ihander 2016, 14:40–16:20)

Ari Tujunen (2016) mainitsee, että Frunzan alkuvuosina 1980-luvulla Balkanin alueen musiikin levytyksiä oli todella hankalasti saatavilla ja että levyjen löytämisen eteen oli Suomesta käsin nähtävä vaivaa. Tujunen tilasi levyjä Hollannista ja vieraili muun muassa Sofiassa sijainneessa Balkanton-levy-yhtiön myymälässä.

Nykypäivänä erilaiset verkkoyhteistöt, kielenkääntäjä-ohjelmat, YouTube ja sosiaalisen median ryhmät edesauttavat ja nopeuttavat uuden laulutyylin opiskelua.

Vertovec (2009, 23) näkee verkkoyhteisöt osana transnationaalisia verkostoja ja vuorovaikutusta. Slavina Petrova kertoo, kuinka hän opettelee bulgarialaista laulua YouTubesta:

Misterijata na bälgarskite glasove [Le Mystère de Voix Bulgares] -naisten laulusta kuunnellut ja yrittänyt vähän matkia välillä. – – Yleensä vain laitan YouTube[n] kautta laulu[n] päälle ja teksti on erikseen. (Petrova 2016, 18:30–19:10)

Uuden musiikkitylin oppiminen ei kuitenkaan ole sitoutunut nykypäivänä pelkästään verkko-oppimiseen, vaan oppiminen on uutta luovaa. Esimerkiksi Sippo-Tujunen yhdistää vaihtojakoisten rytmien (rytmeistä tarkemmin luvussa 3.2) opettamiseen erilaisia sanaharjoituksia:

Rytmeissä mullon aina sellasia vakiohokemia – – sanoja, jotka menee [esimerkiksi rytmissä] 2+3+2. Yrittää [yritän] keksiä jonkun: ”nyt taas raapimaan”. – – Niitä [sanoja] aina, muistisääntöjä käytetään. Eivor Underdal opetti tavan, jota me käytetään sunnuntaisin [2+2+3-iskualajaon opetuksessa]: Lasse, Lasse, Annika. (Sippo-Tujunen 2016, 1:16:54–1:18:08)

Olen hyödyntänyt omassa bulgarialaisen laulun opiskelussa sekä myöhemmin opetustyössä useita eri verkkoyhteisöjä, sivustoja ja YouTube-kanavia. Esimerkiksi laulunopettajani Bulgariassa ei useimmiten antanut lauluista soivaa esimerkkiä, joka olisi syventänyt oppimiskokemusta. Etsin soivat esimerkit pääasissa eri verkkoyhteisöjen sivujen avulla. Olen soveltanut bulgarialaisen laulun opiskelussa erilaisia oppimismetodeja ja opetellut esimerkiksi erilaisia ornamentointitapoja, kuten erityyppisiä vibratoja ja tresene-koristelua puheäänien kautta<sup>25</sup>: Puhun aluksi laulun tekstin, jonka jälkeen lisään ornamentit rytmisenä elementtinä resitoituun tekstiin. Tämän jälkeen laulan melodian ilman ornamentteja ja vasta sen jälkeen lisään ornamentit laulumelodiaan. Oppimismetodi muistuttaa jossain määrin Todora Varimezovan tapaa opiskella bulgarialaisia lauluja korvakuulolta<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Kuvattu oppimismetodi perustuu laulupedagogi Ritva Eerolan opetukseen.

<sup>26</sup> Todora Varimezova kuvaa uuden kansanlaulun opettelua kolmivaiheiseksi prosessiksi. Ensimmäisessä vaiheessa laulun melodiaa hymistään ja rallatellaan, toisessa vaiheessa laulun teksti puhutaan ja kolmannessa vaiheessa laulu on valmis esitettäväksi. Kolmannessa vaiheessa ovat mukana äänenkäyttö, melodinen luonne ja ilmaisun laatu. (Rice 1994, 58.)

Pejtševan (2010, 153) mukaan ei-bulgarialaiset bulgarialaisen laulun harrastajat kuvaavat bulgariaista laulutapaa mysteeriksi, jolla on erityinen yhteys tunteiden kokemiseen ja tunneilmaisuun. Laulutapa ”koskettaa sydäntä” ja synnyttää ”kylmiä väreitä” (Laušević 2007, 58–59). Lauševićin (2007, 51–62) mukaan yhdysvaltalaiset balkanistit pitivät myös kansanlaulun äänenkäytöstä ja äänenväristä. Kuinka suomalaiset kokevat bulgarialaisen laulutavan?

Se [laulu] on sellaista juurevaa, henkevää, siinä on jotain filosofista. Sitä on vaikea kuvailla mitä se on, vaikka ne tekstit ei oo välttämättä hirveän syvällisiä –. Ne ei oo mulle pääasia ne tekstit. (von Bonsdorff 2016, 51:25–52:01)

Tunteiden ilmaiseminen on yleisestiki ottaen vähä helpompaa bulgarialaisella [laulutavalla], just sen takia kun se on niin voimakasta. Tulee olo, että voi ilmaista tunteetkin voimakkaasti. Ei tarvi jarrutella. (Ihander 2016, 43:58–44:35)

Kyllä se [laulu] on lähellä sydäntä. Se [siinä] on sellasta tunteellisuutta, mikä vetää puoleensa tosi vahvasti. Se [bulgarialainen laulu] on samalla tunteellista ja [samalla] monimutkaista. Mielenkiintoista siinä mielessä. (von Bonsdorff 2016, 46:00–46:53)

Ihander pystyy erittelemään, mitä tunteita bulgarialainen laulutapa herättää ja mitä tunteita laulutavalla on helpompaa ilmaista muihin laulutyyliin verrattuna:

Iloa toki, koska siitä tulee muutenkin niin hyvä olo kun laulaa, kun siitä [bulgarialaisesta laulusta] tykkää niin paljon. – – Myös tuskaa ja surua, se on jotenkin suorastaan alkukantaisempaa kun sitä [tuskan ja surun tunteita] saa ilmaista voimakkaasti eikä nyhykien ja kaihoisasti. (Ihander 2016, 44:40–45:15)

Myös Lauševićin (2007, 211–213) tutkimukseen osallistuneet haastateltavat kuvailivat pystyvänsä ilmaisemaan bulgarialaisella laululla vaikeita tunteita, kuten kipua ja ahdistusta. Sippo-Tujunen ja Petrova kuvailevat erityisiä kehollisia tuntemuksia, joita laulaminen heissä herättää:

Se tuntuu jotenkin – menee luihin ja ytimiin se äänen sointi.  
(Sippo-Tujunen 2016, 39:16–39:26)

Fyysisesti mä koen, kuinka enemmän käytän [mitä lujempaa laulan], niin enemmän voimia tulee. Se on tosi tukeva, kun kovemmalle lauletaan. Se antaa mun mielestä paljon rohkeutta ja antaa energiaa, hyvää energiaa. Se on semmoinen hetki, kun tuntuu siltä, nyt sä rohkeasti päästää [päästät] ulos. (Petrova 2016, 32:08–33:00)

Lisäksi Petrova kertoo, että Rodopi-vuoriston (perinnealueista tarkemmin luvussa 3.2) laulutapa koskettaa häntä erityisen paljon. Rodopi-vuoriston laulutyylillä on rintarekisteripainotteinen ja säkkipillillä imitoiva. Laulujen tekstit ovat runollisia ja sisältävät runsaasti kauniita kielikuvia. (Stoin 1981; Mikova 2009.) Petrova kokee Rodopi-vuoriston lauluissa koskettavuutta ja läsnäoloa:

Jos kuuntelen musiikkia Rodopista [Rodopi-vuoristosta], tulee jotenkin ihan erilainen tunne. Bulgariassa puhutaan, että sielu on sydämen sylissä. Se [laulu] tuntuu siltä, että se koskee suoraan sydämettä [sydäntä] ja sielua. Tulee syvälinen tunne. Tuntuu siltä, että laulaminen ja kuunteleminen riittää, se on tässä pysyvässä hetkessä. Ei mitään muuta tarvitse olla. Se täyttää niin paljon. (Petrova 2016, 34:28–35:44)

Petrova, Ihander ja von Bonsdorff kuvailevat myös, kuinka bulgarialainen laulu synnyttää heissä erityisiä kehollisia kokemuksia, kylmiä väreitä, jotka syntyvät sekä bulgarialaista laulua kuunnellessa että laulaessa. Petrova ja Ihander pystyvät jopa erittelemään missä kohti kehoa kylmät väreet tuntuvat:

Kylmiä väreitä tulee erityisesti kun on joku voimakas naisten ääni. Tosi usein rodopilaisista lähteistä [Rodopi-vuoriston alueelta]. Ei ihan kyyneleet lähteet [lähde] mutta se on niin voimakas tunto [tunne]. – – Tuntuu siltä, että olkavarsilta lähtee sellaisia aaltoja ulospäin. (Petrova 2016, 46:00–46:50)

Kyllä kylmät väreet saattaa tulla varsinkin jos sitä [bulgarialaista laulua] kuulee livenä. – – [Kylmät väreet tuntuu] käsivarsissa ja joskus selkärangassa. Käsivarressa kyynärpäästä alaspäin. (Ihander 2016, 21:16–21:50)

Joskus voi nousta jopa karvat pystyyn kuunnellessa. [Tulee] sellainen onnen tunne, joka täyttää. Että tämä on ihanaa, kun kuuntelee esim. autossa kun ajaa. (von Bonsdorff 2016, 50:20–51:13)

Ihander kuvailee, kuinka erityisiä kehollisia tuntemuksia voi syntyä myös kuoroharjoitusten yhteydessä:

Harvemmin tulee omasta laulusta kylmät väreet, mutta siit [bulgarialaisesta laulusta] saattaa tulla. Joskus kun ne osuu just tasan ne intervallit – siit tulee vähä humina päähän, kun kaikki osuu tasan, kun kaikki yläsävelet soi yksissä. Se on melkein kun fyysinen nyrkki iskee [iskisi]. Sit o siistii. Kun treenataan [yläsäveliä], koitetaan yhtenäistää [niitä] – lauletaan [esimerkiksi] jotain samaa säveltä ja samaa vokaali ja koetetaan päästä mahdollisimman lähel toisia. Kun tuntuu siltä, että kaks-kolme ihmistä laulaa yhtenä äänenä, se on siistii. (Ihander 2016, 20:10–21:03)

Ihanderin kuvaus Slavonic Tractor -kuoron harjoituksista muistuttaa jossain määrin Lauševićin teoriaa<sup>27</sup> bulgarialaisen laulun esittämisestä.

Oma ensikokemukseni bulgarialaisesta laulusta on edellä mainittujen kuvausten ja Lauševićin (2007) tutkimustulosten kaltainen. Kuulin vuonna 2003 kirjaston levyltä Trio Bulgarka -lauluyhtyeen esittämän 'Trǎgnala e malka moma' (bulg. 'Тръгнала е малка мома', suom. Lähtenyt on nuori tyttö) -laulun. Trion laulutapa kosketti ja sai kyyneleet virtaamaan. Yhtyeen laulu vaikutti minuun niin syvästi, että halusin oppia laulamaan kuten levyllä laulaneet naiset ja ymmärtää mitä lauluissa sanotaan. Motivaationi opiskella ja myöhemmin esittää ja säveltää uutta bulgariaalaista kuoromusiikkia pohjautuu voimakkaaseen keholliseen ja tunnepohjaiseen kokemukseen.

Bulgarialainen laulukulttuuri on vahvasti naisten laulukulttuuria. Naiset oppivat lauluja sukulaisnaisiltaan työnteon ohessa (Rice 1994; Laušević 2007). Slavina Petrova pohtii syitä siihen, miksi bulgarialainen laulu on naisten esittämää perinnettä ja miksi miehet esittävät lauluja naisia vähemmän:

Mä oon kuullut mun äitiltä, [että] naisilla oli erilaisia tehtäviä. Heidän tehtävä oli esimerkiksi kun poimitaan [poimittiin] maissi[a] ja mennään [mentiin] kaikki naiset yhdessä [ja] tehdään [tehtiin] sedjanka [suom. naisten iltatyö]. Silloin kuoritaan [kuorittiin] maissia ja lauletaan [laulettiin]. Se on ehkä enemmän ollut näin, että miehen

---

<sup>27</sup> Bulgarialaiset naisryhmät kommunikoivat laulaessaan pääasiassa vain toistensa kanssa. Hiljainen kommunikointi johtuu esitettävän musiikin monimutkaisuudesta. (Laušević 2007, 213.)

työ oli vähän enemmän itsenäinen, mutta naisten työ oli yhteinen [yhdessä tekemistä]. Ehkä sen takia naiset osaa enemmän lauluja kuin miehiä [miehet]. – – Kun tupakkaa poimii [poimittiin] ja kun oli [työskenteli] niityllä ja lauloi. Mä oon kuullut, että ne lauloi kun ne oli koko päivän niityllä ja aurinko paistoi. Työ oli tosi raskasta ja laulaminen on varmasti helpottanut ja antanut voimia. Antanut semmoinen yhteinen tavoite tai merkitystä. Ja ehkä ylipäättään miehet eivät ole niin kiinnostuneet taidetyöstä. Luulisin, en tiedä. (Petrova 2016, 27:53–29:53)

Lauševićin (2007, 212) mukaan Yhdysvalloissa bulgarialaisen laulun harrastuksen leviäminen liittyi feminismin ensimmäiseen aaltoon. Suomalaisten bulgarialaisen laulun esittäjien haastatteluissa ei kuitenkaan noussut esille, että haastateltavilla olisi liittynyt bulgarialaisen laulun esittämiseen ajatuksia feminismistä:

En oo ajatellut. – – Tiedostan, että monen mielessä saattaa liittyä sellaiseen. Saa ihan mun puolesta liittyäkin, se on vaa positiivinen asia. Ei se oo jotenkin sellanen mikä oli mulla kauheen tietosena pyrkimyksenä tai tavoitteena. (Ihander 2016, 42:40–43:37)

Kuitenkin Ihanderin mielestä sillä, että bulgariaista laulu esittävät pääasiassa naiset, on merkitystä sekä sukupuoliroolien että laulun yhteisöinnin kannalta:

Musta on siistiä, että naiset saa olla voimakkaita ja naiset saa olla pääosassa. Kansanmusiikin historiassa, monien maiden kansanmusiikissa, miehet on ollut pääasiassa. On siistiä että [bulgarialaisilla] on naisten perinne. – – Mä en oo halunnut meille [Slavonic Tractor -kuoroon] miehii [miesjäseniä]. Soundi toimii sen takia kun kaikki on samaa sukupuolta. (Ihander 2016, 41:43–42:32)

Ihander vertailee myös suomalaista ja bulgarialaisen kuorolaulun äänenkäyttöä keskenään:

Se täytyy ensinnäkin sanoa, että suomalainen naiskuorolaulu ei vois kauheesti kauempana olla bulgarialaisesta kuin nyt on. Koska perinteinen suomalainen naiskuorolaulu on heleää ja söpöä. Sen huomasi selvästi kun oltiin – – naiskuoropäivillä. Siellä oli yks pakollinen kappale mikä piti esittää. Se oli Pekka Kostiaisen kansanlaulupohjanen kappale. Me laulettiin se reippaasti, ei nyt bulgarialaisella soundilla, mut ei myöskään sillei lal-lal-laa. Sehän oli jotain aivan muuta. (Ihander 2016, 45:40–46:50)



Yhdysvaltalaisnaisilla bulgarialaiseen lauluun liittyi ajatus patriarkalin vastustamisesta ja tilan ottamisesta oman äänen avulla (Laušević 2007, 212). Slavina Petrovalla on kuitenkin vastakkaisia ajatuksia naisten ja miesten välisistä rooleista. Petrova pohtii naisen asemaa vanhoissa kansanlauluissa ja näkee ne positiivisena:

Välillä tuntuu että nykykulttuurissa, me koko ajan puhumme että kuinka tasaisia [tasa-arvoisia] pitäisi olla naisten ja miesten välillä. Sukupuoliroolit on hävinnyt. Me arvostamme sitä, että on hyvä asia, että molemmat tekee kaikki asiat. Mut musta tuntuu että on tosi hyvä kuunnella noita tekstejä ja miettiä kansanviisauks[ia]. Ja että satoja vuotta jotenkin on ollut tietyllä tavalla. Ja nyt, nykyelämässä yritämme siirtää [muuttaa] kaikkea, mitä on ollut ennen. Mutta musta tuntuu, että on ollut merkitystä ja pointtia, että tehtävät oli jaettu miesten ja naisten välillä. Naiset [naisten] ei pitäisi yrittää liian paljon saada miehekkäitä piirteitä ja jaksaa koko ajan tehdä kaikkea itse. Välillä ajattelen itse, että naisena pitäisi olla passiivisempi kuin olen. – – Miehillä pitäisi antaa jotenkin enemmän tilaa olla miehiä. – – Esimerkiksi toisessa kurssissa oli latvialainen kansanlaulu, jonka me opimme. Tarina oli sellainen että kaikki naiset meni jonnekin kyliin ja ne lauloi ja sitten miehet toisesta kylästä piti kuunnella kuka laulaa paremmin [parhaiten]. Sitten piti tulla etsimään ja löytämään se nainen joka on laulanut näin. Ei meidän naisena pitäisi yrittää liian aktiivisesti mennä esittelemään itsensä [itseään]. Joo, se. Kansanlaulusta saa paljon viisautta asioista. (Petrova 2016, 47:00–52:03)

Bulgariaalaisten kansanlaulujen tekstit kertovat useimmiten naisista, ja laulut on suunnattu toisille naisille. Bulgarialaisessa kyläyhteisössä naisen asema oli alisteinen, eikä tiettyjen tunteiden, kuten surun näyttäminen ollut julkisesti sopivaa. Monet naiset lauloivat, kun olisivat halunneet itkeä (Rice 1994, 116–119).

Anna-Maija Ihander pohtii puolestaan bulgariaalaisten ja suomalaisten kansanlaulujen tarinoiden monimerkityksellisyyttä ja naisen asemaa laulujen teksteissä:

Loppujen lopuksi, varsinkin kun nyt tietää, [että] ne tarinat biiseissä ei oo niin yksinkertasi, että tyttö surkuttelee ja aina vaan naiset ois jotenkin altavastaajana. – – Kyllä suomalaisis kansanlauluissakin on [naiset altavastaajina], mut molemmissa [suomalaisissa ja bulgariaalaisissa] lauluissa naisilla on aktiivinen rooli tai ainakin oma tahto. (Ihander 2016, 46:50–47:26)

## 5. JOHTOPÄÄTÖKSET

Bulgarialainen laulu on transnationaalista, Bulgarian valtion rajat ylittävää laulukulttuuria, jota esitetään useissa länsimaissa – myös Suomessa.

Transnationaalisuuden rinnalla bulgarialainen kansanlaulu on samanaikaisesti osa paikallista bulgariaista laulukulttuuria, joka koostuu useista tyylikerrostumista.

Tutkielmassa tutkittiin bulgarialaisen laulun transnationaalisuutta eli ylijärjestyä Suomessa, ja tutkimuksessa pyrittiin nostamaan esiin oppimisprosesseja, joita toisen kulttuurin musiikin oppimiseen ja esittämiseen liittyy.

Haastattelun pro gradu -tutkielmaa varten viitti Suomessa asuvaa bulgarialaisen laulun harrastajaa ja esittäjää. Yksi haastatelluista oli bulgariaistaustainen, muut haastateltavat olivat suomalaisia. Tutkimus toteutettiin puolistrukturoituna teemahaastatteluna. Tutkimushaastatteluiden rinnalle sovelsin autoetnografista tutkimusmetodia.

Tutkimushaastatteluissa nousi esille, että bulgarialaisen kansanlaulun transnationaalisuus ilmeni eri tavoin haastateltujen vastauksissa. Kunkin haastattelun kuvaus oman tanssi- ja musiikkiryhmänsä syntyhistoriasta ja toiminnasta ilmensi ylijärjestyä vuorovaikutusta sekä paikallisella että Suomen valtion rajat ylittävällä tasolla. Vuorovaikutusta tapahtui Suomessa asuvien maahanmuuttajamuusikoiden ja -tanssijoiden, Bulgariassa asuvien muusikoiden sekä toisten ei-bulgariaalaisten, mutta bulgariaalaista kuoromusiikkia esittävien ryhmien kesken. Kokemukseni mukaan suomalais- ja bulgariaalaismuusikoiden välisten transnationaalisten verkostojen laatua on heikentänyt taloudellinen eriarvoisuus Suomen ja Bulgarian välillä.

Haastateltujen suhde suomalaiseen perinteeseen vaihteli. Osa koki suomalaisen perinteen etäiseksi ja sen esittämisen pakkopullaksi, kun taas osa haastatelluista

suhtautui suomalaiseen kansanmusiikkiin innostuneesti ja uteliaasti. Osa tunsi bulgarialaisen perinteen suomalaista tai suomenruotsalaista perinnettä läheisemmäksi. Bulgarialaisen laulun esittäminen Suomessa nähtiin sivistävänä tekona, mutta bulgarialaisen kansanmusiikin esittäminen muualla kuin Suomessa tai Bulgariassa ristiriitaisena. Paikallinen ja vieras perinne muodostivat keskenään erilaisia taidehybridejä (vrt. Vertovec 2009, 32) esimerkiksi siten, että kanteleensoittoa tai Suomen Kansan Vanhojen Runojen kalevalamittaista lyriikkaa yhdistettiin bulgarilaiseen kansanlauluun. Suomalaishaastatellut eivät nähneet bulgarialaisen laulun ja balkanilaisen musiikin esittämisessä perinnettä säilyttävää tarkoitusta, kuten Lauševićin haastattelemat yhdysvaltalaiset balkanilaisen musiikin harrastajat (Laušević 2007, 63).

Nationalismin nousu ja bulgarialaisen kansanmusiikin historian kytkeytyminen kansallismielisyyteen näkyivät haastateltujen vastauksissa vastakkaisina kokemuksina. Suurin osa haastatelluista ei ollut saanut negatiivista palautetta itselle vieraan perinteen esittämisestä, kun taas yksi haastatelluista oli kohdannut kriittisiä kommentointia, jossa hänen, ei-bulgarialaisen, oikeutta esittää bulgarialaista perinnettä oli kyseenalaistettu. Omalla kohdallani olen kohdannut kyseenalaistamista sekä bulgarialaisen perinteen esittämisen että opettamisen yhteydessä. Kokemuksiini saattaa vaikuttaa positioni akateemisesti koulutettuna, joka työskentelee itselle vieraan perinteen parissa.

Haastateltujen yhtyeiden ja ryhmien ohjelmistot muodostuivat ryhmien alkuvaiheessa pääasiassa sattumanvaraisesti. Osa haastatelluista oli tehnyt transkriptioita bulgarialaisesta kansanmusiikista ja osa kertoi hyödyntävänsä YouTubea esimerkiksi uuden laulutekniikan opettelussa. Myös omia oppimismetodeja esimerkiksi rytmien opetteluun oltiin kehitetty.

Bulgarialainen äänenkäyttötapa koettiin voimia ja rohkeutta antavana, ja voimakkaan laulutavan koettiin antavan mahdollisuuksia vahvojen tunteiden, kuten tuskan ja kivun

ilmaisemiseen. Laulutapaan yhdistettiin erilaisia kehollisia metaforia – laulutyyli koettiin sydäntä ja sielua lähellä olevaksi.

Bulgarialainen laulu aiheutti monille kylmien väreiden tuntemuksia sekä itse laulaessa tai bulgariaalaista laulua kuunnellessa. Osa haastatelluista pystyi kuvailemaan, missä kohti kehoa kylmät väreet tuntuivat. Olin yllättynyt, kuinka avoimesti ja laajasti haastatellut puhuivat kehollisista tuntemuksistaan. Tämä saattoi johtua osaltaan siitä, että olin toiminut monelle haastatelluista laulunopettajana, ja olimme keskustelleet kehollisista kysymyksistä laulunopetuksen yhteydessä. Haastateltujen kuvaukset olivat kuitenkin yhteneväisiä Lauševićin (2007) tutkimustulosten kanssa. Lauševićin (emt.) haastattelemissa yhdysvaltalaisarrastajilla oli vastaavia kehon ja tunteen tason kokemuksia bulgarialaisesta laulutavasta.

Tutkielman haastateltavat eivät ilmaisseet yhteyttä bulgarialaisen laulun ja feminismin välillä. Tulos poikkeaa Lauševićin (emt.) tutkimuksesta, jonka mukaan bulgarialainen laulu ja feminismi ovat linkittyneet toisiinsa Yhdysvalloissa. Tämä voi johtua sekä kulttuuri- että tasa-arvoeroista Yhdysvaltojen ja Suomen välillä. Se, että bulgarialainen laulu on pääasiassa naisten esittämää perinnettä, nähtiin positiivisena asiana, mutta myös kaipuuta kansanlaulutekstien kuvailemaan selkeään sukupuoliroolijakoon ilmeni.

Tutkimus herätti jatkokysymyksiä erityisesti bulgarialaisen laulutavan suhteesta kehollisuuteen ja tunneilmaisuun. Monet haastatellut kuvasivat bulgarialaisessa laulutavassa olevan jotain erityistä muihin laulutyyliin nähden nimenomaan kehollisten kokemusten ja tunneyhteyden vuoksi. Johtuvatko kokemukset äänenkäytön rintarekisteripainotteisuudesta, voimakkaasta ornamentoinnista, tiettyjen yläsävelten korostumisesta, yhdessä laulamisesta, laulun voimakkaasta tunneilmaisusta vai kaikista tekijöistä yhteensä? Bulgarialaisessa laulussa on jotain selittämätöntä, joka kiehtoo, voimauttaa, koskettaa, auttaa ja liikuttaa ihmisiä eri puolilla maailmaa.

## LÄHTEET

Tutkimushaastatteluaineisto:

von Bonsdorff Christoffer 2016: Tutkimushaastattelu. Helsinki 30.8.2016.

Ihander Anna-Maija 2016: Tutkimushaastattelu. Turku 25.8.2016.

Petrova Slavina 2016: Tutkimushaastattelu. Espoo 24.8.2016.

Sippo-Tujunen Inkeri 2016: Tutkimushaastattelu. Helsinki 23.8.2016.

Tujunen Ari 2016: Tutkimushaastattelu. Helsinki 23.8.2016.

Tutkimukseen liittyvät äänitteet ja musiikkivideot:

BULGARIE Traditions vocales 1997: BULGARIE Traditions vocales. CD-levy. Paris. Ocora Radio France.

Finno-Balkan Voices 2014: Finno-Balkan Voices. Kansanmusiikki-instituutti. KICD121.

Janev Stefan & Petov Ljubomir 2004: 'Събрали ми са събрали'. Albumilta Rodopski narodni pesni. Яжте пийте и добра дума думайте. Eat and drink, and speak the good word. CD-levy. Omakustanne.

Ледниковый период Кубок профессионалов Албена Денкова Максим Ставиский 02 выпуск 19 01 2014 -jäätanssivideo (suom. Ammattilaisten Ice Age Cup. Albena Denkova ja Maxim Stavisky 19.1.2014, Moskova). <https://www.youtube.com/watch?v=bcTVw6x1rYM>. Tarkistettu 15.4.2016.

Pauni Trio: 'Lipsalo' -musiikkivideo ('Sabrali sa se sabrali'). Dutch national television 3.9.2015. Live@IKONHUIS De Nieuwe Wereld. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_nPF6H2EGYI](https://www.youtube.com/watch?v=_nPF6H2EGYI). Tarkistettu 1.12.2015.

Peitševa, Rositsa 2009: 'Събрали са се събрали' -musiikkivideo. Albumilta Пъстра плетеница. <https://www.youtube.com/watch?v=WreMfydr10g>. Tarkistettu 8.2.2016.

Rhodopea Kaba Trio 1995: *Sabrali sa se sabrali. Folk Songs*. Gega New Ltd. CD-levy. Omakustanne.

Slavonic Tractor 2010: Ergen deda -musiikkivideo. <https://www.youtube.com/watch?v=Zp8cPvZ0MPM>. Tarkistettu 17.11.2016.

Painamaton tutkimusaineisto:

Bakoev Todor 2010: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelu Koprivštitsa-festivaalista Todor Bakoevin kotona. Plovdiv 9.8.2010.

Georgieva (nyk. Bakoeva) Sonja 2010: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelu Koprivštitsa-festivaalista Sonja Georgievan kotona. Plovdiv 9.8.2010.

Hristova Dora 2010: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelu Koprivštitsa-festivaalista Hristovan kotona. Sofia 10.8.2010.

Hristova Dora 2016: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelut bulgarialaisen kansanlaulun opiskelusta ja opettamisesta. Sofia 21.–26.10.2016.

Mikova Zoja 2009: Luentomuistiinpanot. Bulgarialainen kansanperinne (etnomusikologia). Plovdivin Musiikkiakatemia, 12.3.2009, 6.4.2009, 15.4.2009, 13.5.2009.

Mikova Zoja 2016: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelu Bulgarian vähemmistökansojen kansanperinteen näkyvyydestä Bulgariassa. Plovdiv 24.10.2016.

Novaković Zvezdana 2013: Henkilökohtainen tiedonanto. Keskustelu bulgarialaisen laulun opiskelusta ulkomaalaisena Bulgariassa. Plovdiv 23.9.2013.

Stanilova Svetla 2009: Laulutuntimuistiinpanot. Bulgarialainen kansanlaulu. Plovdivin Musiikkiakatemia, 6.3.2009, 14.4.2009, 20.4.2009.

Elektroniset tutkimusaineistot:

Buchanan, Donna A. 2015: Bulgaria-hakusana. Oxford Music Online. <http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/Bulgaria>. Tulostettu 14.12.2015.

Българи във Финландия!!!Bulgarians in Finland 2016: Facebook-ryhmä. <https://www.facebook.com/groups/250506141652400/?fref=ts>. Tarkistettu 17.11.2016.

Finno-Balkan Voices 2016: Yhtyeen nettisivu. [www.finnobalkanvoices.blogspot.fi](http://www.finnobalkanvoices.blogspot.fi). Tarkistettu 20.5.2016.

Frunza 2016: Tanssiryhmän nettisivu. <http://www.etnodance.org/html/html/frunza.htm>. Tarkistettu 31.5.2016.

Karlson Birgit 2005: 'Säbrali sa se säbrali' -kuoronuotinnos. [http://www.hopp-zwei-drei.de/Noten/Bulgarien/Sabrali\\_sa\\_se.pdf](http://www.hopp-zwei-drei.de/Noten/Bulgarien/Sabrali_sa_se.pdf). Tulostettu 15.10.2015.

Kukuvitsa 2016: Yhtyeen nettisivu. <http://www.etnodance.org/html/kukuvitsa.html>. Tarkistettu 16.12.2016.

Rhodopea Kaba Trio 2016: Yhtyeen esittely. <http://www.singers.com/group/Rhodopea-Kaba-Trio/>. Tarkistettu 5.2.2016.

Pauni-trio 2016: Facebook-sivu. Yhtyeen esittely. [https://www.facebook.com/paunitrio/info/?tab=page\\_info](https://www.facebook.com/paunitrio/info/?tab=page_info). Tarkistettu 5.2.2016.

Slavonic Tractor 2016: Yhtyeen nettisivu. <http://www.slavonicttractor.net/>. Tarkistettu 16.12.2016.

Svirki Svirjat 2016: Yhtyeen nettisivu. <http://www.globalmusic.fi/fi/svirki-svirjat>. Tarkistettu 16.12.2016.

Tutkimuskirjallisuus:

Bithell Caroline 2014: *A Different Voice, A Different Song. Reclaiming Community through the Natural Voice and World Song*. New York: Oxford University Press.

Buchanan Donna A. 1995: Metaphors of Power, Metaphors of Truth: The politics of Music, Professionalism in Bulgarian Folk Orchestras. *Ethnomusicology*, 381–416.

Dantchev Hristo 1987: Rytmi ja tonaalisuus Bulgarian kansanmusiikissa. Tutkielma. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Ellis Carolyn 2004: *The Ethnographic I. A Methodological Novel About Autoethnography*. United States of America: AltaMira Press.

Hirsjärvi Sirkka ja Hurme Helena 2007: *Tutkimushaastattelu. Teemahaastattelun teoria ja käytäntö*. Gaudeamus Helsinki University Press.

Христова Дора 2007: *Мистерията на българските гласове. Феномен и вокален ансамбъл*. София: Бул Копени. (Hristova Dora 2007: *Misterijata na bălgarskite glasove. Fenomen i vokalen ansambăl*. Sofia: Bul Kopeni.)

Järviluoma Helmi 1991: Kenttä tutkijan asenteena. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: VAPK-kustannus. 138–152.

Кауфман Николай 1968: *Българската многогласна народна песен* София: Наука и изкуство. (Kaufman Nikolai 1968: *Bălgarskata mnogoglasna narodna pesen*. Sofia: Nauka i izkustvo.)

Kirilov Kalin S. 2015: *Harmony in Bulgarian Music. In Village, Wedding, and Choral Music of the Last Century*. Dorchester: Ashgate Publishing company.

Kurkela Vesa 2013: ChalgaTube: Bulgarian Chalga on the Internet. Teoksessa *Ottoman Intimacies, Balkan Realities*. Toim. Risto-Pekka Pennanen & al. Helsinki and Athens: Suomen Ateenan-instituutin säätiö. 123–134.

Laušević Mirjana 2007: *Balkan Fascination. Creating an Alternative Music Culture in America*. New York: Oxford University Press.

Litova-Nikolova Lydia 2004: *Bulgarian Folk Music*. Sofia: Marin Dinov Academic Publishing House.

Leppänen Taru ja Moisala Pirkko 2003: Kulttuurinen musiikintutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura. 71–86.

Leppänen Taru, Moisala Pirkko ja Sivuoja-Gunaratnam Anne 2003. Musiikin naistutkimus. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura. 225–231.

Moisala Pirkko (toim.) 1991: *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Helsinki: VAPK-kustannus.



Moisala Pirkko ja Brusila Johannes 2003: Ulkoeurooppalaiset musiikit. Teoksessa *Johdatus musiikintutkimukseen*, toim. Tuomas Eerola, Jukka Louhivuori ja Pirkko Moisala. Vaasa: Suomen musiikkitieteellinen seura. 185–198.

Moisala Pirkko ja Elina Seye (toim.) 2013: *Musiikki kulttuurina*. Sastamala: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21.

Parker Adele & Young Stephenie (toim.) 2013: *Transnationalism and Resistance: Experiment in Women's Writing*. The Netherlands: Rodopi.

Peycheva (Pejtševa) Lozanka & Dimov Ventsislav 2008: Future in the Past – The Stoins as paradigmas in Bulgarian ethnomusicology. Teoksessa *Vienna and the Balkans: Papers from the 39th World conference of the ICMT, Vienna 2007*. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences, Institute of Art Studies. 40–48.

Peycheva (Pejtševa) Lozanka 2010: Bulgarian folk music outside Bulgaria. Kirjassa *Ethnologie Bulgariens – Bulgarische Ethnologie?* Hamburg: EthnoScripts. 151–166.

Rautiainen-Keskustalo Tarja 2013: Paikalliset ja globaalit skenet – medioitunut musiikkikulttuuri tutkimuskohteena. Kirjassa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Pirkko Moisala ja Elina Seye. Sastamala: Suomen Etnomusikologisen Seuran julkaisuja 21. 321–336.

Rastas Anna 2005: Kulttuurit ja erot haastattelutilanteissa. Kirjassa *Haastattelu. Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Toim. Johanna Ruusuvuori ja Liisa Tiittula. Tampere: Vastapaino. 64–84.

Rice Timothy 1994: *May it fill your soul. Experiencing Bulgarian Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Rice Timothy 2003: *Music in Bulgaria. Expressing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press.

Ruusuvuori Johanna & Tiittula Liisa (toim.) 2005: *Haastattelu: Tutkimus, tilanteet ja vuorovaikutus*. Tampere: Vastapaino.

Ruusuvuori Johanna & Nikander Pirjo & Hyvärinen Matti (toim.) 2010: *Haastattelun analyysi*. Tampere: Vastapaino.

Silverman Carol 2004: Move over Madonna. Gender, Representation and the "Mystery" of Bulgarian Voices. Teoksessa *Over the Wall/After the Fall: Post-Communist Cultures Through East-West Gaze*. Toim. Sibelan Forrester, Magdalena J. Zaporowska ja Elena Gabova. Bloomington: Indiana University Press. 212–237.

Spry Tami 2016: *Autoethnography and the Other. Unsettling Power through Utopian Performatives*. New York and London: Routledge.

Стоин Елена 1981: *Българската народна музика. Мусикално-Фолклорни диалекти в България*. София: Музика. 52–84. (Stoin Elena 1981: *Bălgarskata narodna muzika. Musikalno-Folklorni dialekti v Bălgaria*. Sofia: Muzika. 52–84.)

Tedlock Barbara 2016: Braiding Evocative with Analytic Autoethnography. Kirjassa *Handbook of Autoethnography* toim. Stacy Holman Jones, Tony E. Adams ja Carolyn Ellis. London and New York: Routledge. 358–362.

Vertovec Steven 2009: *Transnationalism*. London and New York: Routledge.

Muut elektroniset lähteet:

Академия за Музикално, Танцово и Изобразително Изкуство - АМТИИ 2016 (Akademija za Muzikalno, Tantsovo i Izobrazitelno Iskustvo - AMTII 2016): Facebook-sivu. <https://www.facebook.com/artacademyplovdiv/>. Tarkistettu 17.12.2016.

Altana-kuoro ja orkesteri 2016: Facebook-sivu. <https://www.facebook.com/Altana-Kuoro-ja-Orkesteri-140898799328495/>. Tarkistettu 19.12.2016.

Balkan Fever Helsinki 2014: Klubin nettisivu. <http://balkanfeverhelsinki.blogspot.fi>. Tarkistettu 31.5.2016.

Besovka Albena 2015: Koprivstitsa National Folklore Fair- the folklore event of 2015 <http://bnr.bg/en/post/100588751/koprivstitsa-national-folklore-fair-the-folklore-event-of-2015>. Tarkistettu 19.4.2016.

Bulgaria Travel 2015: National Festival of the Bulgarian Folklore - Koprivshtitsa. <http://bulgariatravel.org/en/object/402>. Tarkistettu 15.4.2016.

Bulgarian Folk Music and Dance Seminar 2016: Seminaarin nettisivu. <http://folkseminarplovdiv.net>. Tarkistettu 19.4.2016.

Bulgarian Voices Berlin 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.bulgarianvoicesberlin.de/wordpress/>. Tarkistettu 16.12.2016.

Chubrica 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.cubrica.nl/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Countrysmeters 2016: Bulgaria population. <http://countrysmeters.info/en/Bulgaria>. Tarkistettu 1.12.2016.

Dobrev Boyan 2016: Bulgarianlaisen musiikin YouTube-kanava. <https://www.youtube.com/user/boyandobrev>. Tarkistettu 15.4.2016.

Dunava 2016: Kuoron nettisivu. <https://www.dunava.org/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Eerola, Ritva 2009: Rekisterinvaihto ja kurkunpään lihastoiminta. <http://www.provoce.suntuubi.com/?cat=34>. Tarkistettu 14.12.2015.

Kitka 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.kitka.org/>. Tarkistettu 16.12.2016.

Kurkela Vesa 1996: Piraatit, orientalismi ja poliittinen epäkorrektius. Näkymiä Itä-Balkanin musiikkikulttuuriin. Musiikin suunta. [http://www.doria.fi/handle/10024/7326/search?query=%2218+\(1996\)+%3A+2%22&page=1](http://www.doria.fi/handle/10024/7326/search?query=%2218+(1996)+%3A+2%22&page=1). Tarkistettu 13.4.2016.

Le Mystère des Voix Bulgares 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.themysteryofthebulgarianvoices.com>. Tarkistettu 31.5.2016.

London Bulgarian Choir 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.londonbulgarianchoir.co.uk/links.php>. Tarkistettu 9.2.2016.

MOT-kielikone 2016: Hybridi-hakusana. <https://mot-kielikone-fi.libproxy.helsinki.fi/mot/hy/netmot.exe?motportal=80>. Tarkistettu 25.5.2016.

Mzekala 2016: Kuoron nettisivu. <http://mzekala.org/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Novinite 2015: Bulgaria Sees Koprivshitsa Folklore Fest End. <http://www.novinite.com/articles/50967/Bulgaria+Sees+Koprivshitsa+Folklore+Fest+End>. Tarkistettu 19.4.2016.

NY Bulgarian Women's Choir Yasna Voices 2016: Kuoron Facebook-sivu. <https://www.facebook.com/yasnavoices/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Perunika 2016: Kuoron nettisivu. <http://perunika.wixsite.com/choir>. Tarkistettu 21.12.2016.

Puurtinen Aija 2010: Esimerkkejä äänellisistä efekteistä ja laulutekniikoista. [http://www2.siba.fi/circuluscantoris/CirculusCantoris/8\\_3\\_2\\_esimerkkeja.html](http://www2.siba.fi/circuluscantoris/CirculusCantoris/8_3_2_esimerkkeja.html). Tarkistettu 14.12.2015.

Riitaoja Anna-Leena 2011: Mitä globalisaatiolla tarkoitetaan. Helsingin yliopisto. [http://www.oph.fi/download/139608\\_MaasuMita\\_globalisaatiolla\\_tarkoitetaan.pdf](http://www.oph.fi/download/139608_MaasuMita_globalisaatiolla_tarkoitetaan.pdf). Tarkistettu 15.4.2016.

Romberg Raquel 2002: Revisiting Creolization. <http://www.sas.upenn.edu/folklore/center/ConferenceArchive/voiceover/creolization.html>. Tarkistettu 25.5.2016.

Sedjanka Denmark 2016: Kuoron nettisivu. <http://sedjanka.dk/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Sedjanka Göteborg 2016: Kuoron esittely. <http://www.casa.org/groups/sedjanka>. Tarkistettu 21.12.2016.

Sibelius-Akatemia 2016: "Suomalainen" musiikin historia uudelleentulkittuna. Suomen musiikkielämän transnationaalinen muotoutuminen 1870-luvulta 1920-luvulla. Tutkimussuunnitelma. <http://sites.siba.fi/web/remu/research-project>. Tarkistettu 15.4.2016.

Slaveya 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.slaveya.org/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Swiss Bulgarian Choir 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.swissbulgarianchoir.ch>. Tarkistettu 16.12.2016.

UCLA Balkan Women's Choir 2016: Kuoron esittely. <https://www.ethnomusic.ucla.edu/music-and-dance-of-the-balkans-ensemble-1>. Tarkistettu 21.12.2016.

Unesco 2005: Bistritsa Babi – archaic polyphony, dances and rituals, from the Shoplounk region. [http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/08eur\\_uk.htm](http://www.unesco.org/culture/intangible-heritage/08eur_uk.htm). Tulostettu 14.12.2015.

Usmifka 2016: Kuoron nettisivu. [http://www.usmifka.dk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1&Itemid=2](http://www.usmifka.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=2). Tarkistettu 21.12.2016.

WebFolk 2015: Bulgarianlaisen kansanmusiikin arkistomateriaalitietokanta. <http://musicart.imbm.bas.bg/EN/Default.htm>. Tarkistettu 13.12.2015.

Veda Slovena Bulgarian Choir 2016: Kuoron nettisivu. <http://voicesnow.org.uk/choirs/veda-slovena-bulgarian-choir-london/>. Tarkistettu 21.12.2016.

Venäjän ja muiden slaavilaisten kielten translitterointi: <https://www.cs.tut.fi/~jkorpela/iso9.html>. Turun yliopisto. Tulostettu 8.2.2016.

Ylirajainen kirjallisuus 2014: <https://ylirajainenkirjallisuus.wordpress.com>. Tarkistettu 15.4.2016.

Vokalselskabet Glas 2016: Kuoron nettisivu. <http://www.vokalselskabetglas.dk>. Tarkistettu 25.5.2016.

Yale Slavic Chorus 2016: Kuoron nettisivu. <https://yaleslavichorus.com/>. Tarkistettu 20.12.2016.

Yle 2016: Etno-ilta -ohjelma. <http://yle.fi/aihe/ohjelma/etnoilta>. Tarkistettu 15.4.2016.

# LIITTEET

## LIITE 1

### TUTKIMUSHAASTETTELUKYSYMYKSET

#### HAASTATTELULOMAKE (puolistrukturoitu)

##### HAASTATELTAVAN TAUSTATIEDOT

1. NIMI
2. SUKUPUOLI, IKÄ JA KOULUTUS
3. KANSALLISUUS / KANSALAISUUS  
(kauanko asunut Suomessa, jos ei suomalainen)
4. KUINKA MONTA KERTAA VIERAILLUT BULGARIASSA (jos suomalainen)

##### TRANSNATIONAALISUUS

###### **Yleisesti ensin: kerro suhteestasi bulgarialaisen laulun esittämiseen**

5. MILLOIN KUULIT BULGARIAILAISTA LAULUA ENSIMMÄISEN KERRAN?
6. OLETKO ESITTÄNYT / ESITÄT BULGARIAILAISTA LAULUA, SOOLONA VAI KOKOONPANOSSA?
7. MILLOIN ESIINNYIT SOOLONA ENSIMMÄISEN KERRAN TAI KUINKA KOKOONPANO SAI ALKUNSA?
8. MITÄ BULGARIAILAISEN KANSANLAULUN TYYLEJÄ ESITÄT?
9. KUINKA ESITTÄMÄSI / ESITTÄMÄNNE OHJELMISTO ON MUODOSTUNUT?
10. ALBUMIT?
11. MISSÄ OLET ESITTÄNYT BULGARIAILAISTA LAULUA?
12. MIKSI HALUAT LAULAA BULGARIAILAISIA LAULUJA?
13. ONKO ESIINTYMISISSÄNNE MUKANA LIIKETTÄ TAI TANSSIA?
14. MIKÄ ON TAVOITTEESI / TAVOITTEENNE BULGARIAILAISEN LAULUN ESITTÄJÄNÄ?

##### TRANSNATIONAALISUUS JA PAIKALLISUUS

15. KUVAILE SUHDETTASI SUOMALaiseen KANSANLAULUUN?
16. ESITÄTKÖ JOSSAIN SUOMALAISTA KANSANMUSIIKKIA?
17. YHDISTÄTKÖ MUSIIKISSASI BULGARIAILAISTA JA SUOMALAISTA PERINNETTÄ TOISIINSA (TAI MUITA LAULUPERINTEITÄ)?
18. MITEN KOET ESITTÄÄ TOISEN MAAN KANSANMUSIIKKIA SUOMESSA/BULGARIASSA TAI (bulgaarille) OMAN MAAN KANSANMUSIIKKIA SUOMESSA?
19. KUINKA YLEISÖ ON SUHTAUTUNUT ESIINTYMISIIN/NE SUOMESSA / BULGARIASSA / MUUALLA?
20. KOETKO TÄMÄN HETKISEN POLIITTISEN TILANTEEN VAIKUTTAVAN AJATUKSIISI TOISEN MAAN KANSANMUSIIKIN ESITTÄMISESTÄ?
21. KOETKO ESITTÄVÄSI AITOA (AUTENTTISTA) BULGARIAILAISTA KANSANLAULUA (tyylin mukaista)?
22. KUINKA PUKEUDUTTE ESIINTYMISIIN?

##### TRANSNATIONAALINEN OPPIMINEN

23. MISSÄ OLET OPISKELLUT BULGARIAILAISTA LAULUA TAI OLETKO ITSEOPISKELLUT?
24. OLETKO OPISKELLUT MUIDEN BALKANIN MAIDEN LAULUPERINNETTÄ?
25. OLETKO OPISKELLUT BALKANILAISIA KANSANTANSSEJA, jos niin koetko olevasi enemmän tanssija kuin laulaja?

26. KUINKA OLET OPISKELLUT BULGARIAALAISTA LAULUA?
27. MILLAISIA TAPOJA/METODEJA OLET KÄYTTÄNYT BULGARIALAISEN KANSANLAULUN ÄÄNENKÄYTÖN OPETTELEMISEEN?
28. MILLAISIA TAPOJA/METODEJA OLET KÄYTTÄNYT KORUKUVIOIDEN ELI ORNAMENTTIEN OPETTELEMISEEN?
29. MILLAISIA TAPOJA/METODEJA OLET KÄYTTÄNYT VAIHTOJAKOISTEN RYTMIEEN OPETTELEMISEEN?
30. TUNNISTATKO ERI PERINNEALUEIDEN EROT KORUKUVIOISSA JA ÄÄNENKÄYTÖSSÄ?
31. OLETKO OPETELLUT TIETOISESTI / SYSTEMAATTISESTI ERI TYYLEJÄ TAI JOTAIN TIETTYÄ PERINNEALUETTA , jos niin minkä ja minkä vuoksi juuri kyseistä tyyliä erityisesti?
32. MITÄ HALUAISIT OPPIA BULGARIALAISESTA KANSANLAULUSTA?
33. OLETKO SÄVELTÄNYT TAI SOVITTANUT UUTTA MUSIIKKIA JONKIN BULGARIALAISEN KANSANLAULUN TYYLIN MUKAISESTI?
34. TIEDÄTKÖ BULGARIALAISEN KANSANLAULUN TYYLIEN YHTEYKSIÄ BULGARIAN HISTORIAN ERI POLIITTISIIN VAIHEISIIN (jos kyllä niin mitä, miten ja mistä)?

#### **TRANSNATIONAALINEN OPPIMINEN –**

##### **BULGARIAALAINEN LAULU NAISTEN LAULUKULTTUURINA**

35. ONKO SINULLE MERKITYSTÄ, ETTÄ BULGARIAALAINEN LAULU ON ERITYISESTI NAISTEN ESITTÄMÄÄ LAULUPERINNETTÄ?  
(miehille) KUINKA KOET, ETTÄ BULGARIAALAISTA LAULUA ESITTÄVÄT PÄÄASIASSA NAISSET?
36. KOETKO PYSTYVÄSI ILMAISEMAAN BULGARIAALAISELLA LAULULLA JOTAIN ERITYISTÄ, MITÄ ET OLE PYSTYNYT ILMAISEMAAN TOISELLA LAULUTYYLILLÄ?
37. EDUSTAAKO LAULUTAPA SINULLE JOTAIN MUUTA ERITYISTÄ?
38. EROAAKO MIELESTÄSI BULGARIALAISEN KANSANLAULUN NAISKUVA SUOMALAISESTA KANSANLAULUSTA?
39. OLETKO NÄHNYT BULGARIALAISIA KANSANMUSIIKKIVIDEOITA (HÄÄTYYLI, CHALKA). MITÄ AJATUKSIA VIDEOIT HERÄTTÄVÄT SINUSSA?

#### **TRANSNATIONAALINEN OPPIMINEN –**


##### **KEHOLLISUUS, TUNTEET JA TARINAT**



40. KUINKA KOET BULGARIALAISEN KANSANLAULUN ÄÄNENKÄYTTÖTAVAN ESITTÄJÄNÄ -kehollisesti / tunteiden tasolla?
41. KUINKA KOET BULGARIALAISEN KANSANLAULUN ÄÄNENKÄYTTÖTAVAN KUULIJANA -kehollisesti / tunteiden tasolla?
42. KUINKA KOET BULGARIALAISTEN KANSANLAULUJEN TARINAT?
43. OLETKO KIRJOITTANUT LAULUN SANOJA BULGARIAKSI?
44. ONKO JOTAIN MUUTA MITÄ HALUAT KERTOA SUHTEESTASI BULGARIAALAISEEN KANSANLAULUUN?


## LIITE 2



Kuvakaappaus YouTube-keskustelusta 15.4.2016.


Video: Ледниковый период Кубок профессионалов Албена Денкова Максим Ставиский 02 выпуск 19 01 2014 (suom. Ammattilaisten Ice Age Cup. Albena Denkova ja Maxim Stavisky 19.1.2014, Moskova) <https://www.youtube.com/watch?v=bcTVw6x1rYM>.






**Georgi Tashev** 2 vuotta sitten  
Who is it the singers.....  
Amazing song  
Vastaa • 1    
[Piilota vastaukset](#) ^






**Nikolay Peev** 2 vuotta sitten  
The choir is "Mystery of the Bulgarian Voices"  
the song is "Devojko mari hubava" from the album "Le Mystère des voix bulgares - Volume 3" 1989  
Vastaa • 1  




**Shira Cion** 2 vuotta sitten  
+[Nikolay Peev](#) Correction: The choir is the American women's vocal ensemble "Kitka" from San Francisco. We are honored to be mistaken for "Le Mystere des Voix Bulgares" our great mentors. The arrangement of this famous Rhodop folk song is by Nikolai Kaufman. It is recorded on the album "Nectar" available from [Lisätietoja](#)  
Vastaa • 4  






**Nikolay Peev** 2 vuotta sitten  
+[Shira Cion](#) this is ridiculous. We are Bulgarians, and we know Russian, and we know what is the name of this song :). The TV guide said the name of the song.  
Vastaa •  





**gimmemoremusic** 2 vuotta sitten  
+[Nikolay Peev](#) Did she dispute the name of the song? Obviously one song can have different arrangements and be performed by different singers, no?



**Shira Cion** 2 vuotta sitten  
+[Nikolay Peev](#) Please understand that I am not disputing the name of the song. We all agree that the song is "Devojko, Mari Hubava." Rather I am crediting the correct performers. The singers are not the great Bulgarian Choir "Le Mystere des Voix Bulgares". Rather the performance is by the American women's vocal ensemble [Lisätietoja](#)  
Vastaa • 2  



**Nikolay Peev** 2 vuotta sitten  
+[Shira Cion](#) when asked for the name of the singers I immediately give the original singers. That's what the question asks  
Vastaa •  

# Sabrali sa se sabrali Събрали са се събрали

Rhodopean Kaba Trio

Trad. Rodopi-vuoristo, Bulgaria  
Sov. Tsvetan Georgiev  
Nuotinnos Birgitt Karlsonin (2005)  
nuotinnoksen pohjalta  
Emmi Kujanpää 4.2.2016

1. Sa - bra - li sa se sa - bra - li mal - ki - ne mo - mi sred - ni - ne,  
1. Съ - бра ли са се са - бра - ли мал ки - не мо - ми сред - ни - не,

1. Sa - bra - li sa se sa - bra - li mal - ki - ne mo - mi sred - ni - ne,  
1. Съ - бра ли са се са - бра - ли мал ки - не мо - ми сред - ни - не,

1. Sa - bra - li sa se sa - bra - li mal - ki - ne mo - mi sred - ni - ne,  
1. Съ - бра ли са се са - бра - ли мал ки - не мо - ми сред - ни - не,

3  
ro - pre - li kol - ko po - pre - li, leg - na - li ta sa zas - pa - li.  
по пре - ли кол - ко по - пре - ли лег - на - ли та са зас - па - ли.

ro - pre - li kol - ko po - pre - li, leg - na - li ta sa zas - pa - li.  
по пре - ли кол - ко по - пре - ли лег - на - ли та са зас - па - ли.

ro - pre - li kol - ko po - pre - li, leg - na - li ta sa zas - pa - li.  
по пре - ли кол - ко по - пре - ли лег - на - ли та са зас - па - ли.

5  
Spa - li sa kol - ko po - spa - li por - va sa mo - ma raz - bu - di,  
Спа ли са кол - ко по - спа - ли пор - ва са мо - ма раз - бу - ди,

Spa - li sa kol - ko po - spa - li por - va sa mo - ma raz - bu - di,  
Спа ли са кол - ко по - спа - ли пор - ва са мо - ма раз - бу - ди,

Spa - li sa kol - ko po - spa - li por - va sa mo - ma raz - bu - di,  
Спа ли са кол - ко по - спа - ли пор - ва са мо - ма раз - бу - ди,



2 7

por - va sa mo - ma raz - bu - di, i si - na družh - ki vi - ka - she.  
 пор - ва са мо - ма раз - бу - ди, и си - на друж - ки ви - ка - ше.

por - va sa mo - ma raz - bu - di, i si - na družh - ki vi - ka - she.  
 пор - ва са мо - ма раз - бу - ди, и си - на друж - ки ви - ка - ше.

por - va sa mo - ma raz - bu - di, i si - na družh - ki vi - ka - she.  
 пор - ва са мо - ма раз - бу - ди, и си - на друж - ки ви - ка - ше.

9

Sta - ni - te družh - ki da vi - dim, ma - ri, ko - mu kak - vo e lip - sa - lo.  
 Ста ни - те друж - ки да ви - дим, ма - ри, ко - му как - во е лип - са - ло.

E - e da vi - dim, e - e lip - sa - lo.  
 Е - е да ви - дим, е - е лип - са - ло.

E - e da vi - dim, e - e lip - sa - lo.  
 Е - е да ви - дим, е - е лип - са - ло.

11

2. Me - ne e družh - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 2. Ме - не е друж - ки лип - са - ло, на бе - ла ший - ка гер - дан - че.

2. Me - ne e družh - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 2. Ме - не е друж - ки лип - са - ло, на бе - ла ший - ка гер - дан - че.

2. Me - ne e družh - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 2. Ме - не е друж - ки лип - са - ло, на бе - ла ший - ка гер - дан - че.

13

3

Me - ne e druž - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 Ме-не е друж-ки лип-са-ло, на бе-лаший-ка гер-дан-че.

Me - ne e druž - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 Ме-не е друж-ки лип-са-ло, на бе-лаший-ка гер-дан-че.

Me - ne e druž - ki lip - sa - lo, na be - la shij - ka ger - dan - tshe.  
 Ме-не е друж-ки лип-са-ло, на бе-лаший-ка гер-дан-че.

15

Vto-ra mo-min - ka vi - ka - she ma-ri me-ne e druž - ki lip - sa - lo.  
 Ме-не е друж-ки лип-са-ло ма-ри на тон-ко крош- tshe ko - lan - tshe.  
 Вто ра мо-мин-ка ви-ка-ше ма-ри ме-не е друж-ки лип-са-ло.  
 Ме-не е друж-ки лип-са-ло ма-ри на тон-ко крош-че ко-лан-че.

Е - е vi - ka - she, е - е lip - sa - lo.  
 Е - е lip - sa - lo, е - е ko - lan - tshe.  
 Е - е би - ка - ше, е - е лип - са - ло.  
 Е - е лип - са - ло, е - е ко - лан - че.

Е - е vi - ka - she, е - е lip - sa - lo.  
 Е - е lip - sa - lo, е - е ko - lan - tshe.  
 Е - е би - ка - ше, е - е лип - са - ло.  
 Е - е лип - са - ло, е - е ко - лан - че.

17

3. Tre - ta mo - min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 3. Тре - та мо - мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

3. Tre - ta mo - min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 3. Тре - та мо - мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

3. Tre - ta mo - min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 3. Тре - та мо - мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

19

tre - ta mo min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 тре - та мо мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

tre - ta mo min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 тре - та мо мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

tre - ta mo min - ka vi - ka - she, me - ne e druž - ki lip - sa - lo,  
 тре - та мо мин - ка ви - ка - ше ме - не е друж - ки лип - са - ло.

21

Me - ne e druž - ki lip - sa - lo ma - ri na ton - ka snaz - ka suk - man - tshe.  
 Ме - не е друж - ки лип - са - ло ма - ри на тон ка сназ - ка сук - ман - че.

E - e lip - sa - lo e - e suk - man - tshe.  
 Е - е лип - са - ло е - е сук - ман - че.

E - e lip - sa - lo e - e suk - man - tshe.  
 Е - е лип - са - ло е - е сук - ман - че.

23

Me-ne edruzh-ki lip - sa - lo ma-ri na ton-kasnaz - ka suk-man - tshe.  
 Ме не едруж-ки лип-са - ло ма-ри на тон касназ - ка сук-ман - че.

E - e lip - sa - lo e - e suk-man - tshe.  
 Е - е лип-са - ло е - е сук-ман - че.

E - e lip - sa - lo e - e suk-man - tshe.  
 Е - е лип-са - ло е - е сук-ман - че.

25

CODA

Suk - man - - - tshe.  
 Сук - ман - - - че.

Suk - man - - - tshe.  
 Сук - ман - - - че.

Suk - man - - - tshe.  
 Сук - ман - - - че.

LIITE 4 'Sābrali sa se sābrali' -kansanlaulun eri tyyiversioiden sanat

**Kylätyyli – Lûbomir Petov ja Stefan Janev: Събрали са са, събрали (Sābrali sa sa, sābrali)**

Събрали са са, събрали, на мижовине дворове,  
на мижовине дворове, мижово кепе да предот.  
Прели са колко са прели, та че са и посъоднали,  
та че са и полегнали, та че са и позаспали.  
А га са от сон станали, адно са мома изрука:  
”Станите, дружки, да видим, кому кина е липсало.  
Мене е дружки липсало, на тъонко корстче коланче,  
на тъонко корстче коланче, на бела шийка герданче.”  
Друга са мома разрука: ”Мене е фустан липсало,  
мене е фустан липсало, кутри го юнак плячкосал.  
кутри го юнак плячкосал, от друго село далечно,  
от друго село далечно, далечно село незнайно.”

Sābrali sa sa, sābrali, na mižovine dvorove,  
na mižovine dvorove, mižovo kepe da predot.  
Preli sa kolko sa preli, ta tše sa i posodnali,  
ta tše sa i polegnali, ta tše sa i pozaspali.  
Aga sa ot san stanali, adna sa moma izruka:  
”Stanite, družki, da vidim, komu kina e lipsalo.  
Mene e, družki, lipsalo, na tjonko korstše kolantše,  
na tjonko korstše kolantše, na bela šijka gerdantše.”  
Друга са мома разрука: ”Mene e fustan lipsalo,  
mene e fustan lipsalo, kutri go junak pjaltškosal.  
Kutri go junak pjaltškosal, ot drugo selo daletšno,  
ot drugo selo daletšno, daletšno selo neznaino.”

He (neidot) kokoontuivat sedän pihamaalle,  
sedän hattua kehräämään.  
Kehräšivät minkä kehräšivät, istahtivat,  
menivät maaten ja nukahtivat.  
Kun heräšivät unesta, yksi neidoista huusi:  
”Nouskaa ylös, ystävät, ja katsokaa, mitä kultakin on kadonnut.  
Minulta on, ystävät, kadonnut, hoikalta vyötäröltäni vyö,  
hoikalta vyötäröltäni vyö, valkoiselta kaulaltani kaulakoru.”  
Toinen neidoista huusi: ”Minun mekkoni on kadonnut,  
kuka nuori poika on sen ryöstänyt?  
Kuka nuori poika on sen ryöstänyt, toisesta kaukaisesta kylästä  
toisesta kaukaisesta kylästä, kylästä tuntemattomasta.”

**Käännös Rosen Kostov ja Emmi Kujanpää**

**Paikallinen kuorotyyli – Rhodopea Kaba Trio: Събрали са се събрали (Sābrali sa se sābrali)**

Събрали са се събрали, малкине моми, средните.

Попрели колко попрели, легнали та са заспали.

Спали са колко поспали, порва са мома разбуди.

Порва са мома разбуди и си на дружки викаше.

Станите дружки да видим, мари, кому какво е липсало.

Мене е, дружки, липсало на бела шийка герданче.

Втора моминка викаше, мари, мене е дружки липсало.

Мене е дружки липсало, мари, на тъонко крошче коланче.

Трета моминка викаше, мене е дружки липсало.

Мене е, дружки, липсало, мари, на тъонка снажка сукманче.

Sābrali sa se sābrali, malkine momi, srednine.

Popreli kolko popreli, legnali ta sa zaspali.

Spali sa kolko pospali, porva sa moma razbudi

Porva sa moma razbudi i si na družki vikaše.

Stanite družki da vidim, mari, komu kakvo e lipsalo.

Mene e, družki, lipsalo, na bela šijka gerdantše.

Vtora mominka vikaše, mari, mene e družki lipsalo.

Mene e družki lipsalo, mari, na tonko kroštše kolantše.

Treta mominka vikaše, mene e družki lipsalo.

Mene e, družki, lipsalo, mari, na tonka snažka sukmantše.

He (neidot) kokoontuivat kehräämään.

He kehräsivät hetken ja vaipuivat uneen.

He nukkuivat, kunnes ensimmäinen neidoista havahtui.

Ensimmäinen neito heräsi ja huusi ystävilleen:

”Herätkää ystävät ja katsokaa mitä meiltä puuttuu!

Ystävät – minulta on kadonnut kaulakoru, valkoiselta kaulaltani!”

Toinen neito huomasi: minulta on kadonnut vyö.

”Ystävät – minulta on kadonnut vyö, kapealta vyötäröltäni!”

Kolmas neito huomasi: minulta on kadonnut liivihame.

”Ystävät – minulta on kadonnut liivihame, kauniilta vartaloltani!”

**Käännös Slavina Petrova, Rosen Kostov ja Emmi Kujanpää**

**Transnationaalinen kuorotyyli – Pauni Trio: Lipsalo**

Donkere nacht aan de rivier, heldere sterren en de maan,  
heldere sterren en de maan, glinsterend water hij zag haar.  
Glinsterend water hij zag haar gaan, golvende haren de rivier.  
Waar is je vader vroeg hij haar, waar is je dorp hoe kom je hier?  
Golvende haren, blanke armen. Ogen als sterren, rode mond.  
Golvende haren, blanke armen en haar naam was Lipsalo.  
Lipsalo sprak ik kom van ver over de Bergen door het land.  
Over de Bergen, de rivier, golvend het water, zwart het zand.  
Vader is oud en komt van verre, moeder is donker als de nacht.  
Vader is oud en komt van verre, moeder is donker als de nacht.  
Hij nam haar bij haar blanke arm, kuste haar op haar rode mond.  
Lipsalo, schone Lipsalo, kuste haar op haar rode mond.  
Lipsalo sprak ik kom van verre, over de Bergen door het land.  
Morgen bij nacht onder de sterren, wordt ik je vrouw, neem jij mijn hand.  
Golvende haren, blanke armen, ogen als sterren, rode mond.  
Golvende haren, blanke armen, ogen als sterren, rode mond.  
Golvende haren, blanke armen, en haar naam was Lipsalo.

**San. Iris Ficker, sanojen litterointi YouTube-videolta: Evianne Vikström**

Tumma yö joen rannalla, kirkkaat tähdet ja kuu,  
kirkkaat tähdet ja kuu, kimmeltävä vesi. Poika näki neidon, kimmeltävä vesi.  
Poika näki neidon kulkevan, aaltoilevat hiukset ja veden.  
Missä on isäsi? poika kysyi. Missä on kyläsi ja kuinka tulit tänne?  
Aaltoilevat hiukset, vaaleat käsivarret, silmät kuin tähdet ja punainen suu.  
Aaltoilevat hiukset ja vaaleat käsivarret, hänen nimensä oli Lipsalo.  
Lipsalo vastasi: ”Tulin kaukaa, vuorten ylitse ja maan poikki  
vuorten ja joen ylitse, yli aaltoilevan veden ja tumman hiekan.  
Isäni on vanha ja kotoisin kaukaa, äitini on tumma kuin yö.  
Isäni on vanha ja tulee kaukaa, äitini on tumma kuin yö.”  
Hän otti tytön valkoiset kädet käsiinsä ja suuteli neitoa hänen punaisille huulilleen.  
Lipsalo, kaunis Lipsalo, (poika) suuteli hänen punaisia huuliaan.  
Lipsalo vastasi: ”Tulin kaukaa, vuorten ylitse ja maata pitkin.  
Ensi yönä, tähtitaivaan alla, minusta tulee vaimosi jos otat käteni.”  
Aaltoilevat hiukset, vaaleat käsivarret, silmät kuin tähdet ja punainen suu.  
Aaltoilevat hiukset, vaaleat käsivarret, silmät kuin tähdet ja punainen suu.  
Aaltoilevat hiukset ja vaaleat käsivarret, hänen nimensä oli Lipsalo.

**Käännös: Evianne Vikström, Anna Vihra ja Emmi Kujanpää**

### **Häätyyli – Rositsa Peitševa: Събрали са се събрали (Säbrali sa se säbrali)**

Събрали са се събрали, на мижовине дворове.  
На мижовине дворове, мижу му кепе да предот.  
Прели са, колко са прели, та че са и полегнали.  
Та че са и подремнали, та че са и позаспали.  
Спали са колко са спали, адно са мома разрука:  
”Станвайте, дружки, да видим, кому кина е липсало!  
Порва са мома изрука: ”Мене герданче липсало!”  
Втора са мома изрука: ”Мене коланче липсало!”  
Трета са мома изрука: ”Мене фустанче липсало,  
мене фустанче липсало, кутро ги моску плечкоса!”  
Друга са мома изрука: ”Мене са гаще липсали,  
кутро ги свине плечкоса, да му ръчинки исохнат!”

Säbrali sa se säbrali, na mižovine dvorove.  
na mižovine dvorove, mižovo kepe da predot.  
Prelī sa, kolko sa preli, ta tše sa i polegnali,  
Ta tše sa i podremnali, ta tše sa i pozaspali.  
Spali sa kolko sa spali, adno sa moma razruka:  
”Stavaite, družki, da vidim, komu kina e lipsalo!  
Porva sa moma izruka: ”Mene gerdantše lipsalo!”  
Vtora sa moma izruka: ”Mene kolantše lipsalo!”  
Treta sa moma razruka: ”Mene fustantše lipsalo,  
mene fustantše lipsalo, kutri gi mosku pletškosa!”  
Druga sa moma izruka: ”Mene sa gašte lipsali,  
kutro gi svine pletškosa, da mu rätšinki isohat!”


He (neidot) kokoontuivat sedän pihamaalle,  
sedän hattua kehräämään.  
Kehräšivät minkä kehräsivät, istahtivat,  
menivät maaten ja nukahtivat.  
Nukkuivat minkä nukkuivat, kunnes yksi neidoista huusi:  
”Nouskaa ylös, ystävät, ja katsokaa, mitä kultakin on kadonnut.  
Ensimmäinen neito huusi: ”Minun kaulakoruni on kadonnut!”  
Toinen neito huusi: ”Minun vyöni on kadonnut!”  
Kolmas neito huusi: ”Minun mekkoni on kadonnut,  
minun mekkoni on kadonnut, kuka on sen varastanut?”  
Vielä yksi neidoista huusi: ”Minun alushousuni ovat kadonneet,  
ketkä siat on ne vieneet! Kuihtukoon heidän kätensä.”

### **Käännös Rosen Kostov ja Emmi Kujanpää**




## LIITE 5



Kuvakaappaus YouTube-keskustelusta 17.11.2016.






**Ergen deda**



unski13  Tilaa 153


20 263 näyttökertaa



 **Mladen Pavlovic** 10 kuukautta sitten  
BALCAN. Respect from serbia... 


Vastaa •  



 **Беличка Атанасова** 9 kuukautta sitten (muokattu)  
БРАВО !!!!!!!!! BRAVO !!!!!!!!!


Vastaa •  



 **pavle pejakovic** 8 kuukautta sitten  
prejako


Vastaa •  



 **Elena Nakova** 1 vuosi sitten  
I am also bulgarian and I think it is a very good work. Bravo. It is really difficult to understand musically and linguistically different cultures and the simple fact you are so involved is pretty much hopeful. I enjoyed a lot. Thank you.

Vastaa • 3  

 **smilestar4** 2 vuotta sitten  
Well done ladies, almost like real bulgarian  
But I think only bulgarians can really feel the soul of this song...just like any other bulgarian folklore song

Vastaa • 1  

 **Viktoria Penkova** 2 vuotta sitten  
Bulgarian women are more beautiful and the language is defenetly not prononced corectly, should be more harder. Nice try :)

Vastaa • 2  

## LIITE 6

### Kuvakaappaus Facebook-keskustelusta 5.10.2016.

**Rali Petruna** jakoi julkaisusi.  
5. lokakuuta kello 10:45

Курс за възрастни и деца по български народни песни с акцент върху специфичната регионална орнаментика. Курсът е през ноември, с чудесната преподавателка **Emmi Kujanpää**

[Näytä käännös](#)

**Emmi Kujanpää**  
5. lokakuuta kello 10:17

Spesiaalikirssi laulajille marraskuussa. Tervetuloa!  
La-su 19.-20.11.2016  
Bulgarialaisen laulun korukurssi (aikuisille ja nuorille)

la 19.11. klo 10-14  
su 20.11. klo 10-14  
op. Emmi Kujanpää

Kurssilla tutustutaan erilaisiin bulgarialaisen kansanlaulun koristelu- eli ornamentointitapoihin, ja se on suunnattu jo kokemusta omaaville laulajille ja laulun harrastajille tyyliä riippumatta.

Bulgariassa on seitsemän kansanmusiikin perinnealuetta, jotka eroavat toisistaan muun muassa laulun koristelujen osalta. Erilaisia koristelutapoja opetellaan harjoitusten ja harjoituksiin liittyvien laulujen avulla. Tutuksi tulevat mm. puolisaavelaskelivibrato, tresene (muistuttaa vienankarjalaista joikua), kurkkuvibrato ja rodopivuoriston alueen korut (kts. YouTube: Malka moma/Little Girl).

**Vasilisa Prekrasna** Извинете, да разбирам ли, че млада финка ще ни учи на специфичното българска народно пеене или нещо греша?  
[Näytä käännös](#)  
Tykkää · Vastaa · 1 · 5. lokakuuta kello 15:09

**Rali Petruna** Точно така! 😊 защото тя е специалист! Аз например не бих могла. Това, че съм българка не означава автоматично, че съм специалист 😊  
[Näytä käännös](#)  
Tykkää · Vastaa · 1 · 5. lokakuuta kello 15:21

**Milva Minova** пускам този коментар заради децата дето ще се чудят да отидат ли да пеят нещо с акцент на специфичната регионална орнаментика. по-на български е ...да отидат ли да пеят нещо с наблягане на определящото за района особено и неповторимо звучене. жалко че е в хелзинки, идеята е страхотна  
[Näytä käännös](#)



**Tykkää · Vastaa · Eilen 0:25 · Muokattu**

**Vladimir Galabov** Шерувате ли се ?  
<http://emmikujanpaa.blogspot.fi/p/music.html>  
[Näytä käännös](#)

**MUSIIKKI – MUSIC**  
EMMIKUJANPAA.BLOGSPOT.COM